جـامعـة قسنـطينـة

معهـد الآداب والثقـافة العـربية

نظريـة الشعـر
عـنـد
محمـد منـدور

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير فى الادب العربى الحديث

اعـداد
عمـار زعمـوش

اشـراف
الدكتور شكـرى محمد عيـاد

1979 ـ 1980

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

يعتبر محمد مندور من النقاد البارزين الذين تركوا لنا تراثا نقديا غزيرا متنوعا يجمع بين التنظير والتطبيق . ومع ذلك نجده لم ينل حظه في الدراسات النقدية التي تناولت النقد الحديث. فمعظم الكتب النقدية الحديثة لا نجد فيها شيئا يذكر عن مندور وجهوده النقدية ، وحتى ان ذكر فلمجرد الاشارة اليه أو الغض من قيمته . بل ان هناك من تناوله من ناحية بعيدة عن النقد والدراسة الأدبية . كخيرى عزيز فى كتابه ((أدباء على طريق النضال السياسى)) وكذلك هنرى رياض فى كتابه ((محمد مندور رائد الأدب الاشتراكى)) .

أما الدراسات النقدية التى تناولته بالبحث فهى لا تزال مخطوطات منزوية فى مكتبات الجامعات العربية ، كما أنها قد اقتصرت على جانبين اثنين فقط من جوانبه النقدية المتعددة وهما : تطور منهجه النقدى ، وأصول النقد المسرحى عنده .

وبذلك بقي الجانب الشعرى عنده مهملا ، باستثناء بعض المقالات القصيرة التى نشرت على صفحات المجلات ، كمقالة جابر عصفور التى نشرها فى مجلة الكاتب وتناول فيها نقد الشعر عند مندور .

وانطلاقا من ذلك ومما لاحظته فى تلك الدراسات التى اطلعت عليها من خلو فى الجانب الشعرى ، الذى خصص له مندور جزءا هاما فى دراساته النقدية ، وجدت نفسى مندفعا لدراسة هذا الجانب .

وبعد اطلاعي على تراثه النقدي لاحظت أن آراءه الشعرية يمكن أن تكون شبه نظرية شعرية متكاملة الجوانب ، هذه النظرية التي قلما تتوفر أصولها لدى ناقد منفرد لا ينتمي لمدرسة أو لاتجاه معين . فناقدنا كما سنرى قد حاول أن يخلق لنفسه نظرية شعرية مستمدة من اتجاهات ومذاهب مختلفة . وقد اطلقنا على بحثنا هذه التسمية ((نظرية الشعر عند محمد مندور)) لأنه يهتم بما هو عام وشامل لمجمل العملية الابداعية في الشعر، وهو يعد من ميادين ((نظرية الأدب)) التي تهتم بالكشف عن القوانين الموضوعية التي تتحكم بمصائر الظواهر الأدبية ، ذلك أن مهمة النقد تقييمية ، أي بيان القيمة التي ينطوي عليها العمل الأدبي ، وان كانت العلاقة بين تنظير الشعر ونقده علاقة وثيقة ، مما جعل الكثيرين من النقاد لا يميزون بينهما ، وفي طليعتهم الناقد ت . س . اليوت.

وموضوع النظرية الشعرية موضوع شائك لأنه يشتمل على عدة قضايا يمكن أن تكون كل قضية منها موضوعا منفصلا ، فهناك الخيال الشعري ، والصورة الشعرية ، ولغة الشعر أو التعبير الشعري ثم موسيقى الشعر، وغيرها من الموضوعات الأخرى التي تتصل بهذه النظرية . غيرأن موضوع بحثنا محصور في آراء الناقد محمد مندور .

وانطلاقا من هذا الاتساع في الموضوع ، والتركيز على ناقد معين في آن واحد ، وجدتني أحرص كل الحرص على حصر البحث في موضوعه الرئيسي ، فلم أسترسل أو أتوسع في شرح بعض القضايا التي اعتقد أنها ستقودني الى مناقشات وتفصيلات تبعدني عن الموضوع الرئيسي .

والبحث كما سيتضح فيما بعد نظري أكثر منه تطبيقيا ، يهدف الى تحديد دور مندور في نقد الشعر والتنظير له من جهة ، ورد بعض التهم

التى لا تزال تلصق بمفهوم الشعر عنده بدعوى أن الشعر المهموس ما هو الا استمرار للرومانسية الغارقة فى الذاتية .

وقد اتبعت فى ذلك المنهج التاريخى الذى يقوم على تتبع الظواهر الأدبية وتفسيرها ، أى أنه ((يعنى بالفهم والتفهيم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة))(1) . وبذلك اعتمدت فى استغلال تلك الآراء النقدية والمفاهيم الشعرية التى ضمنتها هذا البحث على ما خلفه لنا مندور من تراث نقدى سواء منه ما نشره فى كتبه أو على صفحات الجرائد والمجلات . ولم استعن بالمراجع الا فى مجال محدد مركز يتمثل أولا وأخيرا فى اثارة الفكرة ، أو موازنتها مع فكرة أخرى لناقد آخر أو لابداء الآراء التى قيلت حولها ومناقشتها .

وتجنبا للتكرار رصدت تلك المصادر والمراجع فى آخر هذه الدراسة ، كما أننى لم أهمل ذكرها فى هوامش الصفحات .

أما البحث فقد جاء فى صورته الأخيرة مكونا من ثلاثة فصول ومدخل وخاتمة ففى المدخل تعرضت لثلاث قضايا أساسية ، اعتقد أنه من الضرورى الوقوف عندها قبل التقدم بأى دراسة حول ناقد معين لأنها تتناول مختلف المؤثرات التى ساعدت على تشكيل فكره ، وهى - على أقل تقدير - تمهد للدخول فى تلك المفاهيم الشعرية التى توزعت على فصول البحث . وتتمثل القضايا فى :

- حالة النقد قبل مندور وتنحصر فى الاتجاه الاحيائى الذى يمثله حسين المرصفى والاتجاه المتأثر بالثقافة الغربية ،

---

1 - فى الأدب والنقد : محمد مندور . القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة 1973 ص 20 .

وأبرز من يمثله مدرسة الديوان ، والمهجر وطه حسين ، ومحمد حسين هيكل .

- حياة مندور الشخصية وأعماله النقدية ، وتطور منهجه النقدى

- أصول النقد عنده وتتركز فى مفهوم النقد ووظائفه، ثم المناهج المتبعة فى الدراسات الأدبية والنقدية .

أما الفصل الأول فقد خصصته لمفهوم الشعر عند محمد مندور وتطوره ، والعلاقة بينه وبين مفهومه فى النقد العربى القديم، وكذلك عند مدرسة الديوان ، كما تعرضت للخصائص التى تميزه عن النثر . ثم تناولت التجربة الشعرية بين التعبير والمحاكاة من جهة وبين الوجدان الفردى والوجدان الجماعى من جهة أخرى

وفى الفصل الثانى تناولت قضية الصورة والمضمون ، وعلاقتهما باللغة والتعبير الشعرى ، ثم الموسيقى الشعرية ، وموقف مندور من الشعر الحر والوحدة العضوية .

كما خصصت الفصل الأخير لفنون الشعر المتمثلة فى فن الشعر الملحمى ، والغنائى ، والدرامى ، وخصائصها ، فبينت رأى مندور فى عدم ظهور بعض هذه الفنون فى الشعر العربى القديم ، كما ناقشت ذلك من خلال التجارب التى ظهرت فى شعرنا العربى الحديث .

وفي الخاتمة بينت بايجاز بعض نتائج هذا البحث، ومدى مساهمته في الدرسات النقدية والأدبية .

واذا كان قد أصبح اليوم من البديهيات أنه قلما تخلو دراسة من صعوبات تعترضها . فإن هذه الدراسة قد عانت من أمرين : أولهما يتمثل في الفترة الزمنية القصيرة المحددة لتقديم هذا البحث ، وفي فترة أقل ما يقال عنها أنني قد جمعت فيها بين الدراسة والتدريس والبحث، أما ثانيهما فيتمثل في خلو المكتبات الجزائرية العامة والخاصة من بعض كتب مندور التي لم يعد طبعها ، أو طبعت بعد الستينات . ومع ذلك فقد استطعت توفير تلك المصادر الناقصة من جهة واستغلال الزمن القصير من جهة أخرى .

وأخيرا لا يفوتني أن أوجه شكري الخالص الى كل من ساعدني في اعداد هذا البحث ، وسدد خطاي فيها بكلمة توجيهية أو تشجيعية ، وأول أولئك أستاذنا الكريم الدكتور شكري محمد عياد الذي أشرف على هذا البحث بكل عناية واهتمام، فذلل لي الصعاب وأنار لي الطريق .

والله الموفق .

مدخل

حالة النقد قبل مندور

حياة محمد مندور الشخصية وأعماله النقدية

أصول النقد عنده

1- حالة النقد قبل مندور

الاتجاه الإحيائي

الاتجاه المتأثر بالثقافة الغربية

مدرسة الديوان

مدرسة المهجر

طه حسين

محمد حسين هيكل

حالة النقد قبل مندور

للوصول الى المكانة الحقيقية التى يحتلها محمد مندور فى نقدنا العربى الحديث يجدر بنا أن نتعرض ولو بايجاز لحالة النقد قبل ظهور الناقد مندور . خاصة ونحن نعرف أن الفترة التى سبقت ظهوره تعتبر من أهم الفترات التى عاد فيها الأدب والنقد الى الازدهار من جديد على يد مجموعة من الشعراء والأدباء والنقاد . وسيكون كتاب ((النقد والنقاد المعاصرون)) لمحمد مندور أحد المراجع الأساسية فى هذا العرض الموجز وذلك لسببين رئيسيين أولهما : أنه تناول فيه حالة النقد قبله بالعرض والتحليل الموضوعى ، وثانيهما : أنه حدد فيه موقفه من هذا النقد وهؤلاء النقاد .

1 - الاتجاه الاحيائى :

يجمع مؤرخو الأدب العربى الحديث على أن النهضة الأدبية قد بدأت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وذلك على يد طلائع الحركة الأدبية الجديدة الممثلة فى الرواد الأوائل : محمود سامى البارودى (1838 - 1904) وعبد الله فكرى (1834 - 1890) وأحمد شوقى (1868 - 1932) وحافظ ابراهيم (1872 - 1932) ومحمد عبده (1849 - 1905) والمويلحيين وغيرهم من الذين استطاعوا أن يخرجوا الأدب العربى من قوقعته المغلقة الى مجالات واسعة بعيدة عن قيود التكلف والزخرفة اللفظية التى عرف بها فى عصر الانحطاط .

وقد صاحب هذا التطور فى الأدب الانشائى كتابات نقدية مختلفة الاتجاهات شأنها فى ذلك شأن الكتابات الانشائية ، ولعله يمكن ملاحظة

اتجاهين واضحين من الاتجاهات النقدية . أما الاتجاه الأول فهو الاتجاه الاحيائي الذى تغلب عليه الصبغة اللغوية والنحوية،أو بعبارة أخرى عنصر المحافظة والتمسك بأصول النقد والبلاغة العربية القديمة و بعثها من جديد حتى يتم انهاض اللغة العربية من كبوتها والعودة بالكتابة الى صفائها القديم و متانتها التى كانت لها فى سالف العصور، قبل أن تعمل بها عوامل الضعف والانحطاط .

ومن أهم معالم هذه المرحلة المبكرة من تاريخ نقدنا الحديث، كتاب ((الوسيلة الأدبية الى العلوم العربية)) للشيخ حسين المرصفى (؟ - 1889) وهو يقع فى جزأين كبيرين ، عرض فيهما علوم العربية عرضا جديدا بأسلوب حديث مبينا منزلة كل من النحو والصرف و البلاغة فى نقد الأدب .

و يرى مندور أن هذا الكتاب ((شديد الشبه بكتب الأمالى العربية القديمة)) بل انه يختلف عنها فى كونه ((لم يقتصر على الأدب و روايته، بل شمل جميع علوم اللغة العربية من نحو و صرف و عروض و فصاحة و بيان و بديع و معان . .)).(1)

و يعلق عبد الحى دياب(2) على رأى مندور فى كتاب ((الوسيلة الأدبية)) و تشبيهه اياه بكتب الأمالى ، فيقرر أن هذا الكتاب ما هو الا مجموعة فصول جمعها المرصفى من كتب النقد القديمة التى ظهرت فى القرن الرابع الهجرى أو بعده . حيث نجده قد نقل فصولا عديدة منها ،

1- محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة: مكتبة نهضة مصر و مطبعتها ، الفجالة . (د . ت) ص 10 .

2 - انظر: عبد الحى دياب: مشاكسات أدبية . تونس ، الشركة التونسية للتوزيع 1976 ص 55 و ما بعدها .

كما هو الحال فى الفصل الخاص بتعلم الشعر و تجويد صناعته الذى نقله عن مقدمة ابن خلدون (3) (1332 - 1406 م) و ((العمدة)) لابن رشيق القيروانى . (995 - 1064م) . واعتبره مندور من أهم ما تحدث عنه الشيخ المرصفى فى وسيلته .

و الواقع أن المرصفى لم يأت بجديد فى وسيلته وانما اكتفى بالجمع من الكتب النقدية القديمة ، و تمثيل دور احياء اللغة العربية و طرائق النقد الأدبى التقليدى ، و قد استفاد من محاولته هذه كثير من نقادنا المحدثين و فى طليعتهم طه حسين الذى يقول مندور عنه أنه ((قد تتلمذ بلا ريب على (الوسيلة) و اغترف منها الكثير فى طرائق تفسيره و نقده اللغوى لنصوص الأدب العربى القديم والحديث شعرا و نثرا)) (4) و توالت الكتابات النقدية بعد المرصفى حيث ظهر كتاب ((منهل الوراد فى علم الانتقاد)) (5) لقسطاكى الحمصى (1858 - 1941) ، و مقال ((مقابلة بين الشعر العربى والافرنجى)) لنجيب الحداد (1867 - 1899) ، و ((مقدمة الالياذة)) لسليمان البستانى (1856 - 1925) . و مع ذلك فلا تعد هذه المؤلفات والنماذج العديدة من الكتابات النقدية التى نشرت فى الصحف والدوريات آنذاك سوى مقدمات مهدت لفجر النهضة النقدية المعاصرة والتى يمكن تأريخها بحدثين كبيرين وقعا فى أواخر العقد الأول من هذا القرن : أولهما يتمثل فى انشاء الجامعة الأهلية سنة 1908 . هذه الجامعة التى

---

3 - راجع مقدمة ابن خلدون ص 476 ، وكذلك ((الوسيلة الأدبية)) للمرصفى ص 468 ثم وازن بين الفصلين .

4 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 12 .

5 - انظر : اسحق موسى الحسينى : النقد الأدبى المعاصر . القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية 1967 .

كانت نتيجة اتفاق الأحزاب المصرية على ما للثقافة من أهمية فى تطوير البلاد واحيائها ، خاصة حزب الأمة بما كان يضمه من نخبة المثقفين (6) الذين التفت أقلامهم على صفحات ((الجريدة)) (1907 - 1914) لخدمة الأمة المصرية من جهة ، وارساء القواعد النقدية الحديثة فى الأدب العربى من جهة أخرى ، حيث برز على يدهم التجديد فى الشعر خاصة والأدب عامة .

وقد كانت الجامعة بحق ملتقى التجديد ببرامجها ومناهجها وأساتذتها المستشرقين فكانت مهدا للصراع بين الشرق وقديمه والغرب وجديده أى بين الداعين الى التجديد فى الأدب والداعين الى المحافظة والتمسك بما وصل الينا من الأدب القديم . فالاتجاه الأول يمثله المستشرقون وطلابهم والاتجاه الثانى يمثله أساتذة الأزهر ومن سار فى دربهم .

وفى ذلك يقول طه حسين متحدثا عن المناهج الجديدة فى دراسة الأدب ونقده :((أنشئ قسم الآداب فى الجامعة ودعى اليه جلة الأساتذة من المستشرقين فى ايطاليا وفرنسا وألمانيا ، وانتسبت الى هذا القسم وأخذت اسمع الدروس فيه فاذا ألوان من الدرس لم أعرفها من قبل ، واذا فنون من النقد لم يكن لى عهد بها ، واذا دارس الأدب لنفسه ينبغى أن يدرس جيده ورديئه وأن يتقن غثه وسمينه على السواء من غير تفاوت ولا تفريق ، واذا الباحث عن تاريخ الآداب ليس عليه أن يتقن علوم اللغة العربية وآدابها فحسب بل لابد له أن يلم الماما بعلوم الفلسفة والدين ولابد له من أن يدرس التاريخ وتقويم البلدان درسا مفصلا . واذا الباحث عن تاريخ الآداب لايكفيه من درس اللغة حسن البحث عما فى القاموس واللسان وما فى

---

6 - منهم : لطفى السيد ، محمد حسين هيكل ، طه حسين ، عبد الرحمن شكرى ، ابراهيم المازنى .. الخ .

المخصص و المحكم و ما فى التكملة والمباب بل لابد له مع ذلك من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات اذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار، واذا اللغة العربية وحدها لا تكفى لمن أراد أن يكون أديبا و مؤرخا للآداب حقا . ان لابد له من درس الآداب الحديثة فى أوربا ودرس مناهج البحث عند الافرنج بل ما كتب الأساتذة الأوربيون فى لغاتهم المختلفة عما للعرب من أدب وفلسفة ومن حضارة ودين))(7).

هذه هى الطريقة الجديدة فى دراسة الأدب والتى لم يرها طه حسين من قبل فى الجامع الأزهر حيث كان التعليم فيه يسير على الطريقة التقليدية التى تكتفى بشرح النص شرحا لغويا .

واذا كانت الجامعة قد تغير اتجاهها - نوعا ما - مع بدايات الحرب العالمية الأولى ، حيث انسحب معظم المستشرقين وعادوا الى بلادهم، ولم يبق فيها الا ذوو الاتجاه القديم المتأثر بالدراسة الأزهرية، فانها عادت سنة 1926 فى ثوب جديد متطور تحت سلطة الحكومة وباشراف مجموعة من الأساتذة المصريين الذين أنهوا دراساتهم العالية فى أوربا ، أمثال طه حسين الذى هز أركان الجامعة والحياة الأدبية والنقدية فى نفس السنة بكتابه المشهور ((فى الشعر الجاهلي)) .

2 - مدرسة الديوان :

اما الحدث الثانى والذى نعده من أهم الأحداث فى الحياة الأدبية

---

7 - طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء (المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين)بيروت ، دار الكاتب اللبنانى الط . الأولى 1974 المجلد العاشر ص 7 .

والنقدية فيتمثل فى ظهور الثلاثى عبد الرحمن شكرى (1886 - 1956) وعباس محمود العقاد (1889 - 1964) وابراهيم عبد القادر المازنى (1890 - 1949) . ونظرا لكثرة الدراسات التى تناولت هذه الجماعة بالبحث والتنقيب فاننا نكتفى بذكر أهم الآراء التى ركز عليها محمد مندور، والتى تساعدنا فيما بعد على فهم وتحديد مكانة ((نظرية الشعر)) عنده، أو التى نحس بأنها لم تنل حقها فى هذه الدراسات النقدية .[8]

ويعتبر مندور أول من أطلق على هؤلاء الثلاثة ((مدرسة الديوان)) نسبة الى كتابهم المشهور.[9] غير أنه من الواضح أن هذه التسمية غير دقيقة لأن شكرى لم يكن فى ((الديوان)) ناقدا وانما كان منقودا، ومع ذلك فالتسمية كافية لأنها أقرب وأنسب ما يجمع هؤلاء الثلاثة فى النقد وغيره. فقد كان شكرى من أهم مؤسسيها وأكبر رجالها، باعتراف زملائه ومعاصريه.[10] الى جانب أن أصول هذه المدرسة قد اتضحت قبل صدور هذا الكتاب فى مقدمات دواوينهم التى كتبها كل شاعر لنفسه ليوضح جوانب مذهبه الشعرى مثل مقدمات شكرى لدواوينه، أو ما كتبه أحدهم لزملائه كمقدمات العقاد بالنسبة لشكرى والمازنى (1913) أو المازنى للعقاد . .

---

8 - من تلك الدراسات :- نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر: د . عزالدين الأمين
- معالم فى النقد العربى الحديث: د. عبد الكريم الأشتر
- النقد العربى الحديث : د . زغلول سلام
- جماعة الديوان فى النقد : د . محمد مصايف

9 - كتاب ((الديوان فى الأدب والنقد)) الذى اشترك فى تأليفه العقاد والمازنى وصدر منه جزآن صغيران سنة 1921 .

10 - انظر: محمد مصايف: جماعة الديوان فى النقد .الجزائر: مطبعة البعث قسنطينة 1974 ص 59 وما بعدها .

واذا كان العقاد يعتبر أغزر الثلاثة فى الدراسات النقدية و أكثرهم ملازمة لها و تأصيلا للأسس التى جعلتها الجماعة محورا لاتجاهها النقدى والأدبى ، فشكرى كان رائد هذه المدرسة فى قرض الشعر الذى حقق فيه مايمكن أن نعتبره مذهبا جديدا فى تراثنا الشعرى . هذا المذهب الذى يحدد وظيفة الشعر الأساسية فى التعبير عن وجدان الشاعر الذاتى ، ولذلك هاجموا ((شعر المناسبات الذى كان سائدا عندئذ فى المدرسة التقليدية)) [11] وترفعوا عن هذا النوع من الشعر .

و شكرى كما يرى مندور يجمع فى شعره ((بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من صاحبيه المازنى والعقاد ، ونعنى بهما : التيار العاطفى الشاكى المتمرد المتشائم وهو تيار المازنى فى شعره قبل أن يتحول الى ناثر ساخر ، ثم التيار الفكرى الذى تميز به العقاد فى شعره المقلى الارادى الواعى بما يريد ، وكأن كلا من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكرى التيار الذى يلائم طبيعته .

و أما شكرى فقد احتفظ بالتيارين وسلط أحدهما على الآخر ، ومن هذا التسليط نبعت مأساة حياته فهو شاعر عاطفى حساس ، ولكنه سلط عقله على عواطفه و مشاعر حياته و ما فيها من رغبة و تلهف . و بذلك جاء شعره أصيلا متميزا بطابعه الخاص فهو لا يمكن أن يوصف بأنه عاطفى ، و لا بأنه شعر عقلى ، ولكنه شعر ذو طابع خاص يمكن أن نصفه بأنه شعر التأملات النفسية أو الاستبطان الذاتى)) [12] .

---

11 - النقد والنقاد المعاصرون ص 57 .

12 - المصدر السابق ، ص 58 وما بعدها .

و تأثر جماعة الديوان بالاتجاه الرومانتيكي في مفهوم الشعر و وسائله وغايته لا يحتاج الى توضيح ، فالعقاد يعترف به صراحة في قوله ((.. ولعلها (أي الجماعة) استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعروفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطئ اذا قلت ان (هازليت)[13] هو امام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها الى معاني الشعر والفنون و أغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد)).[14]

كما يتضح أيضا هذا التأثير في تحديد شكري لمفهوم الشعر ، هذا المفهوم الذي استقاه من تعريف ((ورد زورث))[15] الذي يرى ((أن كل شعر جيد انما هو انسياب تلقائي للمشاعر القوية))[16] أي أن الشعر عنده تعبير فني تلقائي عن المشاعر، وهذا ما يذهب اليه شكري في قوله : ((.. لا ينظم الشاعر الكبير الا في نوبات انفعال عصبي ، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه ، و تتضارب العواطف في قلبه، ولكن تضاربا لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التي تغرد في ذهنه . ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها)).[17]

و يرى محمود الربيعي أن ما أضافه شكري الى قول ((ورد زورث)) يتمثل في أن الشاعر الكبير لا ينظم الا في فترة معاناة و انفعال عصبي ، وهذا

---

13 - هازليت(وليام) HAZLITT WILLIAM (1778/1830)ناقد رومانسي انجليزي.

14 - عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، القاهرة مكتبة نهضة مصر الط . الثالثة ، 1965 ص 192 .

15 - ورد زورث(وليام) : WORDSWORTH (1770/1850) شاعر رومانسي انجليزي .

16 - محمود الربيعي : في نقد الشعر: القاهرة دار المعارف بمصر الط . الثالثة 1975; ص 106 .

17 - عبد الرحمن شكري : ديوان شكري . جمع وتحقيق نقولا يوسف. القاهرة مطبعة منشأة المعارف . الط . الأولى 1960، ص 210

يجعلنا نستنتج تأثر شكرى بالمدرسة الفرويدية التى ترى الفنان انسانا مختل الأعصاب يعانى من حالة مرضية، وبذلك يكون الفن عند أصحاب هذه المدرسة تعبيرا عن حالة ((اضطراب عصبي)) . ومما يؤكد هذا التأثر المنهج النفسي الذى اتبعه العقاد فى دراساته النقدية لابن الرومى [18] ، وأبى العلاء المعرى [19] ، وأبى نواس [20] ، وغيرهم . وهو نفس المنهج الذى اتبعه أيضا المازنى فى بعض دراساته، حيث يقوم بالبحث عن الأديب فى أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب .

ومع ذلك تبقى مدرسة الديوان فى نظر مندور مدينة بالدرجة الأولى فى منهجها الشعرى والنقدى للمدرسة الرومانتيكية الانجليزية وبالذات للمنهج المتبع فى مجموعة المختارات الشعرية المعروفة باسم ((الكنز الذهبى)) الذى هو ((مجموعة من القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصى)) [21] البعيد عن مجال الشعر الموضوعى .

وسنقتصر هنا على تحديد جوهر هذا المذهب النقدى الشعرى الجديد الذى دعت اليه ((جماعة الديوان)) دون أن ندخل فى مناقشة لهذا المذهب وصلاحيته أو فساده حسب النظرة المعاصرة التى ستتضح لدينا خلال تقديمنا لنظرية الشعر عند محمد مندور، كما أننا لن نتعرض لبعض التحويرات التى أدخلوها فيما بعد على مفهوم مهلم للشعر والنقد وبعض أسسهما . ذلك أننا مرتبطون بفترة زمنية محدودة هى حالة النقد قبل مندور وبالضبط

---

18 - ابن الرومى حياته من شعره ، (1931)

19 - رجعة الى ابى العلاء ، (1939)

20 - أبو نواس الحسن بن هانى ، (1953)

21 - محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقى ح 1 ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر (د . ت) ص 54 .

قبل عام 1939 . الى جانب ارتباطنا بنظرة مندور وآرائه حول تلك الفترة التى سبقته .

واذا كان جوهر مذهبهم الشعرى والنقدى أن الأدب فيض عن الوجدان والمشاعر أو كما قال أحدهم ((انه ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها))[22]، فينبغي أن نشير الى أن مندورا يلاحظ اختلاف مفهوم الوجدان و مضمونه عند شعراء هذه المدرسة ، ذلك أن ((الوجدان هو كل ما يجده الشاعر فى نفسه ، فمن البين أنه قد يجد فكرا وقد يجد عاطفة ، وقد يجد خيالا ، وكل وجدان تقبله هذه المدرسة ، ولكن مضمونه يتفاوت بتفاوت الأشخاص))[23]. ولعل ذلك ما جعل المازنى يحاول فى تعريفه للشعر الجمع بين هذه الاختلافات الموجودة فى مذهبهم الشعرى والنقدى فيقول : ((الشعر فن ذهني غرضه العاطفة وآداته الخيال أو الخواطر المتصلة التى توجهها العاطفة وجهتها))[24] .

واذا كان هذا هو جوهر اتجاههم الشعرى والنقدى ، فان بيان خصائصه يحتاج الى شئ من التفصيل .

يعتمد مندور فى استخراج هذه الخصائص الفنية على المقدمة التى كتبها عبد الرحمن شكرى للجزء الخامس من ديوانه[25]، بعنوان ((فى الشعر ومذاهبه)) ، وقد أضفنا الى ذلك بعض المقالات التى كتبها زميلاه عباس محمود العقاد و ابراهيم عبد القادر المازنى قبل تصدع وحدتهم . ولا يعنى

---

22 ـ عباس محمود العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ، بيروت ، دار الكتاب العربى الط . الثانية 1386 هـ .

23 ـ الشعر المصرى بعد شوقى جـ 1 ، ص 56 .

24 ـ المصدر السابق ، ص 56 .

25 ـ ديوان شكرى 1916 وقد نشر فيما بعد مع دواوينه الأخرى فى مجلد واحد سنة 1960 .

هذا أننا أهملنا الانتاج الذى ظهر بعد تلك الفترة ، وانما يعنى أننا قد وجدنا فى ذلك الانتاج الصدى لتلك المبادئ التى اتفق عليها هؤلاء النقاد الثلاثة فى بداية حياتهم الأدبية والنقدية .

ويمكننا فى هذا المدخل الموجز أن نقتصر على عرض أهم الخصائص التى انفرد بها اتجاههم النقدى الذى يعد ثورة على الأصول الأدبية القديمة ، خاصة الاتجاه الكلاسيكى الذى أصبح - حسب رأيهم - عاجزا على الابداع وانحصر جهده فى التقليد الأعمى . وبذلك صب المازنى والعقاد غضبهما على شاعرين عملا قين حظيا بشهرة واسعة وهما حافظ ابراهيم وأحمد شوقى . ومع أن المحاولات الشعرية لهؤلاء النقاد لم تصل الى مرتبة هؤلاء الشعراء المنقودين فان آراءهم النقدية جاءت على درجة كبيرة من الأهمية لأنهم جمعوا بين قول الشعر والنقد والكتابة فى آن واحد فهم دعاة تجديد فى النقد الشعرى ودعاة تجديد فى نظم الشعر .

واذا كان عبد الرحمن شكرى قد حدد الأصول الفنية للبناء الشعرى فى ثلاثة عناصر وهى : العاطفة والخيال والذوق ، شأنه فى ذلك شأن الاتجاه الرومانسى الذى يدعو الى المزج بين هذه العناصر مزجا كاملا ، فان الخيال من القضايا التى طال الحديث والجدل حولها وذلك لمحاولة التفرقة بين الوهم والخيال الذى لابد أن يطير بجناحين من الحقيقة كما يقال . فالخيال كما يرى شكرى ((هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها والفكر وتقلباته والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية)) [26] . وقد حرص شكرى على أن يميز بين الخيال والوهم الذى ظل مفهومهما غامضا فلاحظ ((أن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات

---

26 - ديوان شكرى ، ص 288 .

التى بين الأشياء والحقائق و يشترط فى هذا النوع أن يعبر عن حق ، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود ، وهذا النوع الثانى يغرى به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار))[27] أيضا .

أما المازنى فينظر الى الخيال من زاوية أخرى حيث يربط الخيال بالابداع والخلق الشعرى فيرى ((أن الخيال السليم هو الخيال الذى يؤلف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئا جديدا))[28] وهو بذلك ((خيال محلق فى سماء الشعر بجناحين من الحقيقة))[29] حسب تعبيره ، غير أن هذه النظرة لا يقرها مندور وكذلك ((معظم الابحاث النفسية وبخاصة الحديث منها اذ نراها تميز بين الخيال الخالق والخيال المؤلف ، فهناك خيال يكاد يخلق من العدم ، لا سيما ذلك الخيال الذى تمتعت به الشعوب البدائية التى تخيلت الكائنات الوهمية والأساطير الخارقة ، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن المازنى فى هذه الكلمة قد حاول جاهدا أن يقصر الخيال على التأليف لكي يتخذ من هذه الفكرة أساسا للتمييز بين الخيال الجيد والخيال الردئ فى الشعر العربى . فنراه يستسخف بحق كل خيال يأتى بالمحال الذى تستنكره حقائق الحياة و واقعها المسلم به من الجميع))[30] وهو ما عبر عنه العقاد بالاحالة ، والخيال كما يرى مندور ((وسيلة لادراك الحقائق التى قد يعجز عن ادراكها الحس المباشر أو منطق العقل . بينما الوهم هروب من الواقع ومن الحقائق و تلفيق لصور محمومة تضل عن الحقائق بدلا من أن تهدى اليها))[31].

---

27 _ النقد والنقاد المعاصرون ، ص 65 .

28 _ النقد والنقاد المعاصرون ، ص 186 .

29 _ ابراهيم عبد القادر المازنى : حصاد الهشيم : بيروت، دار الشروق 1976، ص 236.

30 _ النقد والنقاد المعاصرون ، ص 186 .

31 _ المصدر السابق ، ص 64 .

ومن هنا يكون الخيال فى جوهره شكلا من أشكال الذاكرة المحررة من قيود التجربة الفعلية . غير أن الخيال مهما حاول أن يغرب فى تصويره فيجب ألا ينقطع عن الواقع، بحيث توجد رابطة قوية بينه و بين الحقيقة . والخيال كما يراه شكرى ليس مقصورا على التشبيه أو الصور البيانية بل ((يشمل روح القصيدة و موضوعها و خواطرها . وقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات وهى بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر، وقد تكون خالية من التشبيهات وهى تدل على عظم خياله)). [32]

و التشبيه من القضايا التى ركز عليها الديوانيون فى نقدهم فحددوا وظيفته فى نقل الأثر النفسى للمشبه من وجدان الشاعر الى وجدان القارئ ونقلوه من مجال الحواس الخارجية الى داخل النفس البشرية، ((وبذلك فتحوا الباب أمام التعبير الرمزى)) [33] حسب نظرة مندور.

فدور التشبيه عندهم ((تقريب البعيد و توضيح الغامض، ونقل الشعور فى عبارات واضحة مقبولة)). [34] أو بعبارة أخرى : التشبيه وسيلة ايحاء بما نعجز عن التصريح به أو التعبير عنه . أو كما قال شكرى : ((التشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير، وانما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة)). [35]

وقد ربط الديوانيون الشعر بالعاطفة ورأوا فيها الأساس الذى يقوم عليه الشعر ((والشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس احساسا شديدا لا ماكان لغزا منطقيا أو خيالا من خيالات مما قرى الحشيش ، فالمعانى الشعرية هى خواطر المرء و آراؤه

---

32 ـ ديوان شكرى : ص 210 .

33 ـ النقد والنقاد المعاصرون ، ص 122 .

34 ـ د . محمد مصايف: جماعة الديوان فى النقد ، ص 262 .

35 ـ النقد والنقاد المعاصرون ، 60 .

و تجاربه ، و أحوال نفسه ، و عبارات عواطفه . وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات والخيالات الفاسدة والمغالطات السقيمة مما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح)).[36]

و تحدث المازني عن الفكر والعاطفة فرأى أن الشعر ((مجاله العواطف لا العقل ، والاحساس لا الفكر. وانما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالاحساس ، ولا غنى للشعر عن الفكر بل لابد أن يتدفق الجيد الرصين منه بفيض القرائح ، ويتحفى بنتاج العقول وجني الأذهان . ولكن سبيل الشاعر ألا يعنى بالفكر لذاته و لسداده ورزانته ، بل من أجل الاحساس الذى نبهه ، أو العاطفة التى أثارته . فربما كان الفكر أصلا فروعه الاحساس، و ثماره العواطف . وربما كان فرعا أصله الاحساس . فالفكر من أجل الاحساس شعر، والاحساس شعر. أما الفكر لذاته فذلك هو العلم)).[37]

و يتجه العقاد هذا الاتجاه نفسه غير أنه يجعل الفكرة عنصرا أساسيا فى الشعر ويرى ضرورة التلازم بين الشعر والفلسفة ((فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة ولكنه أقل من نصيب الشاعر، ولابد للشاعر الحق من نصيب من الفكر ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف ، فلا نعلم شاعرا واحدا حقيقيا بهذا الاسم كان خلوا من الفكر الفلسفى ، وكيف يتأتى أن يعطل وظيفة الفكر فى نفس انسان كبير القلب متيقظ الخاطر، مكتظ الجوانح بالاحساس كالشاعر العظيم)).[38]

وانطلاقا من هذا يمكننا أن نقول أن مجال الشعر عندهم العواطف وأن العاطفة عندهم ممزوجة بالفكر ولا يمكن الفصل بينهما . ولعل هذا ما جعل مندور يحكم على بعض قصائد العقاد بأنها مثقلة بأعباء الفكر بدلا من أن تسمو بها رفاهة الحس وخفة العاطفة .

---

36 ـ ديوان شكرى : ص 364 . وانظر أيضا النقد والنقاد المعاصرون ، ص 60 .

37 ـ د . محمد مصايف: جماعة الديوان فى النقد ، ص 232 . عن المازنى : الشعر غاياته و وسائطه ص 21 .

38 ـ عباس محمود العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ، ص 144 .

واهتمام العقاد بشعر الفكرة جعله يهتم بالمعنى على حساب اللفظ . فالألفاظ عندهم رموز للمعانى والمشاعر والأفكار وبذلك فهم لا يولون أى اهتمام للألفاظ وانما يهتمون بالمعنى الذى تؤدى به تلك الألفاظ سواء كانت فصيحة أو مولدة أو حتى قريبة من العامية ، فالمهم عندهم هو التعبير عما يختلج فى الصدر من معان . وبذلك أصبح الكلام عندهم ((لا قيمة له من أجل حروفه ، فان الألفاظ كلها سواء من حيث هى ألفاظ ، وانما قيمته وفصاحته وبلاغته وتأثيره تكون من التأليف الذى تقع به المزية فى معناه لا من أجل جرسه وصداه ، والا لكان ينبغى أن لا يكون للجملة من النثر أو البيت من الشعر فضل مثلا على تفسير المفسر له)) .[39] ويرى المازنى ((أن الألفاظ قاصرة عن العبارة عما فى النفس والاحاطة بجميع ما يختلج فى الصدور ويدور فى الذهن من المعانى)).[40] ومن هنا على الشاعر أن يلتجئ الى الخيال والتشبيه لخلق الصور الشعرية المعبرة تعبيرا صادقا .

وتلتقى مدرسة الديوان فى هذه القضية مع مدرسة المعنى فى النقد العربى القديم التى تزعمها عبد القاهر الجرجانى ، وان كان الجرجانى قد ربط بين اللفظ والمعنى ولم يفصل بينهما كما هو الحال عند مدرسة الديوان بل رأى أن أى تغيير فى الصورة يؤدى الى تغيير فى المحتوى . الأمر الذى جعله ينزع ميزة التأثير عن اللفظة المفردة ومنحها للتركيب المتكامل .

وقد أثارت مدرسة الديوان قضية التفكك فى القصيدة العربية ، ودعت الى وحدتها حيث رأى العقاد ((أن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما ، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته .. ومتى

---

39 - العقاد المازنى : الديوان فى الأدب والنقد القاهرة ، مطبوعات دار الشعب الط. الثالثة (د . ت) ص 103 .

40 - المازنى : حصاد الهشيم ، ص 182 .

طلبت هذه الوحدة العضوية في الشعر فلم تجدها فاعلم انه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل بالحياة))[41] ومقياس الوحدة عندهم يتمثل في تناسق الأفكار و تسلسلها، بحيث اذا أمكن تقديم بيت وتأخير آخر فالقصيدة لا تتمتع بالوحدة الفنية، وانما هي عبارة عن مجموعة ((أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة))[42]. ونظرتهم الى الوحدة العضوية تتسم بالجمع بين الوحدة الموضوعية والوحدة المعنوية الشيء الذي جعل بعض النقاد المعاصرين يعتبرون وحدتهم هذه وحدة معنوية وليست وحدة عضوية[43]. أما مندور فيرى أنهم لا يقصدون بتلك التسميات المتعددة (الوحدة المعنوية ، الوحدة الفنية ، الوحدة الموضوعية ، وحدة الغرض) الا الوحدة العضوية، حيث يتضح ذلك من نقد العقاد لشوقي.

و نتيجة لهذه الوحدة حرص العقاد وزميلاه على بروز شخصية الشاعر في شعره. فدعوا الناقد الى أن ينفذ الى شخصية المؤلف عبر شعره ويستخلص شعوره و مزاجه الخاص و نظرته الى الحياة و تفسيره لها .

ومن هنا تحول النقد عندهم من النظرة القديمة التي تقوم على بيان اتباع الشاعر للقواعد والأصول، الى تفسير انتاجه باعتباره تجربة انسانية حية عاشها الفرد في بيئته الخاصة .

3 - مدرسة المهجر: مخائيل نعيمة.

ومن النقاد الذين تأثروا بالمدرسة الانكليزية واتجهوا اتجاه مدرسة الديوان الناقد المهجري مخائيل نعيمة(*) في كتابه ((الغربال)) الذي ظهر سنة 1923 أي بعد صدور الديوان بفترة وجيزة، وقد كان لاتفاقهما في الهدف الذي يرميان اليه،

---

41 - الديوان في الأدب والنقد ، ص 130 .

42 - الديوان في الأدب والنقد ، ص 130 .

43 - انظر: د . محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد ، ص 300 .

*- مخائيل نعيمة: (ولد سنة 1889م وما يزال على قيد الحياة) كاتب وناقد لبناني من أهم مؤلفاته: الغربال، الغربال الجديد ، همس الجفون الخ ..

الدافع لبعض النقاد الى اعتبار أحد الكاتبين صدى للآخر.[44] لكن مندورا يوضح أن هذا التأثر المتبادل بين الطرفين لم يحدث و((أن كلا من الاتجاهين قد تولد بطريقة تلقائية ونتيجة لظروف متشابهة هي اتصال الجانبين المهجرى والشرقى بالآداب والثقافات الأوربية ثم احساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الأدب العربى التقليدى لم تعد تكفى حاجات العصر المتطورة، وانما بكل منهما يسير فى خط مواز للآخر دون سبق التقاء))،[45] وقد أكد ذلك له الناقدان نعيمة والعقاد أثناء التقائه بهما .

ومن هنا فالتحية التى تبادلها الجانبان فى كتاب ((الغربال)) لا تعبر الا عن الواقع الأدبى الذى اكتشفوا زيفه، واتفاقهما على تحطيم تلك المقاييس الأدبية القديمة البالية، والدعوة الى أدب جديد ومقاييس حديثة . حيث يعبر العقاد عن التقاء اتجاههما الفكرى فيقول : ((والحق أننى قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة وجوار ملاصق فى الحي الذى أسكنه من هذه الدنيا الأدبية الجديدة . رأيت قلما جاهدا فى طلب الشعر الصحيح شعر الحياة لا شعر الزحافات والعلل، ورأيته ينعى على الشعر الرث الذى تركنا بلا شعر ولم يبق (فى حياتنا ما ليس منظوما سوى عواطفنا و أفكارنا)، ورأيته يريد من الشاعر أن يكون نبيا وينكر أن يكون بهلوانا، ويريد من الشعر أن يكون وحيا والهاما ، . . .)).[46] ويمكننا أن نستخلص من هذه الفقرة القصيرة التقاء الاتجاهين فى غايتهما واتفاقهما فى الاتجاه الفكرى الرومانسى .

ولعل أول ما تجب الاشارة اليه هو المنهج الذى اتبعه نعيمة فى دراساته النقدية فهو يصرح فى الصفحات الأولى بمنهجه التأثرى الذاتى حيث يقول : ((من الشائع عن الناقدين أنهم قلما اتفق اثنان منهم يوما على رأى واحد فى أمر واحد وهذا القول قريب من الحقيقة اذا لم يقصد به التهكم، لأن لكل ناقد غرباله، لكل موازينه ومقاييسه

44 - انظر: د . عبد الكريم الأشتر : معالم فى النقد العربى الحديث، دمشق الاتحاد الوطنى لطلبة سوريا الط . الأولى 1974 ، ص 42 .

45 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 31 .

46 - مخائيل نعيمة : الغربال ، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر الط . السادسة 1960 ، ص 6 .

وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا في السماء ولا على الأرض ولا قوة تدعمها وتظهرها قيّمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه. وقوة الناقد هي ما يبطن به سطوره من الاخلاص في النية، والمحبة لمهنته، والغيرة على موضوعه، ودقة الذوق، ورقة الشعور، و تيقظ الفكر، وما أوتيه بعد ذلك من مقدرة البيان لتنفيذ ما يقوله الى عقل القارئ و قلبه)).[47] وبذلك يمكننا أن نقول أن الذاتية من السمات الواضحة في النقد المهجري الشيء الذي جعل ((الناقدين طبقات، كما أن الشعراء والكتاب طبقات فما يصلح أن يقال في الواحد منهم لا يصلح أن يقال في كلهم. الا أن هناك خلة لا يكون الناقد ناقدا اذا تجرد منها وهي قوة التمييز الفطرية، تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا توجدها القواعد، والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين - فالناقد الذي ينقد (حسب القواعد) التي وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا منقوده، ولا الأدب بشيء اذ لو كانت لنا (قواعد) ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع، والصحيح من الفاسد لما كان من حاجة بنا الى النقد والناقدين، بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك (القواعد) ويطبق عليها ما يقرأه)).[48] والنقد عنده يفصل بين الأثر وصاحبه فهو لا يغربل الناس وانما يغربل ((ما يدونه قسم من الناس من أفكار وشعور و ميول)).[49]

ويرى مندور ((أن مثل هذا المنهج النقدي لا يكتفي بالتفسير والتقييم، بل من الممكن أن ينتهي الى خلق أدبي مبتكر)).[50] وهو ما يؤكده نعيمه عند تحديده لمهمة الناقد فيرى ((أن فضل الناقد لا ينحصر في التصحيح والتثمين والترتيب فهو مبدع ومولّد و مرشد مثلما هو مصحح و مثمّن و مرتب . هو مبدع عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد اليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه . . . ثم ان الناقد مولّد لأنه فيما ينقد ليس في الواقع الا كاشفا نفسه، فهو اذا استحسن أمرا لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته

---

47 - الغربال، ص 13.

48 - الغربال ، ص 17 .

49 - المصدر السابق ، ص 13.

50 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 34.

بل لأنه ينطبق على آرائه فى الحسن وكذلك اذا استهجن أمرا فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية))[51].

اذن فلكل ناقد مقاييسه و موازينه حسب رأى نعيمة. واذا كان الحال كذلك فما هي المقاييس الأدبية عنده ؟

يحدد مخائيل نعيمة المقاييس الأدبية و وظيفة الأدب فى الحياة فى قوله ان للأدب مقاييس ثابتة تتجاوز الزمان والمكان . وهي تحددها ((حاجاتنا الروحية ولكل منا حاجاته بل لكل أمة حاجاتها ولكل عصر حاجاته . غير أن من هذه الحاجات ما هو مقيد بالفرد أو بالأمة و أحوالها الزمانية والمكانية . وهذه تتقلب و تتغير . ومنها ما هو مشترك بين كل الأفراد والأمم فى كل العصور والأمكنة ، وهذه الحاجات هي المقاييس الثابتة التى يجب أن تقاس بها قيمة الأدب))[52]. فتكون قيمته بقدر ما يسده من هذه الحاجات الانسانية وقد حددها فى أربع نقاط هي :

1 - حاجاتنا الى الافصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية.
2 - حاجاتنا الى نور نهتدى به فى الحياة.
3 - حاجاتنا الى الجميل فى كل شيء .
4 - حاجاتنا الى الموسيقى .

ونلاحظ أن هذه المقاييس الأربعة نابعة من صميم المنهج التأثرى الذوقي الذى يتبعه نعيمة، كما أنها معبرة عن حاجات الفرد العربى - أنذاك - المتعطش الى الحرية والى التعبير عن الذات الفردية . ويلاحظ مندور أن هذه المقاييس ((تستند الى حاجات لا ترضى جميع المذاهب الأدبية التى تصطرع اليوم فى العالم فمن تلك المذاهب من يريد من الأدب أن يفصح عن روح الجماعة ومطالبها ومشكلاتها لا عن الذوات

---

51 - الغربال ، ص 18 وما بعدها .

52 - المصدر السابق ، ص 69 وما بعدها .

الفردية . و منها من لم يعد يقنع من الأدب باشباع حاجات روحية بل يطالبه بأن يهدى الروح ذاتها عن طريق الايحاء ويخرجها من الذاتية الى الغيرية ومن الأثرة الى الايثار ومن الشكوى والتشاؤم الى الأمل والتفاؤل . . . ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نتنكر لحقيقة هذه الحاجات التى يدعونا صاحب الغربال بحق الى أن نتخذ منها مقاييس للأدب، قد تدخلها النسبية ولكنها مع ذلك لا يمكن أن تنفصل عن الحياة التى لا نعرف لها فى النهاية من سوء غير الذوات الفردية)).[53] ونظرة مندور هذه لا تعبر عن الفترة التى كتب فيها نعيمة مقاله بل تعبر عن الفترة المعاصرة التى تعددت فيها المذاهب وانتشر الصراع بينها و أصبح المنهج المتبع فى الدراسات الأدبية والنقدية منهجا موضوعيا شبيها بالمنهج العلمى .

ولعل ذلك ما دفع نعيمة الى الهجوم على اللغة العربية وقواعدها وكذلك عروض الخليل بن أحمد حيث هاجمه هجوما عنيفا ، واتهمه بأنه حول الشعر العربى الى نظم لا ينهض بفكر أو حياة . وسخرية نعيمة لم تقف عند حد العروض بل تعدت الى واضعه الخليل حيث كان فى عدة فقرات موضع تهكم و سخرية .

و يرى نعيمة أنه ((لا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة، فرب عبارة منثورة ، جميلة التنسيق ، موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما فى قصيدة من مائة بيت بمائة قافية)).[54] ويرى أيضا أن ((القصد الأساسي من الوزن هو التناسق والتوازن فى التعبير عن العواطف والأفكار ولا شك أن الأوزان نشأت نشوءا طبيعيا ،وكان سبب ظهورها ميل الشاعر الى تلحين عواطفه و أفكاره . والكلام المتوازن المقاطع أسهل للتلحين من الكلام الذى لا توازن بين مقاطعه من حيث الطول والقصر . لذلك لحق الوزن بالشعر و نما معه نموا طبيعيا . فكان يتكيف بالشعر ولا يتكيف الشعر به،هكذا نما الشعر العربى و نمت أوزانه،

---

53 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 38 .

54 - الغربال ، ص 116 .

وما زال الوزن لاحقا والشعر سابقا الى أن قيض الله لأبي عبد الرحمن أن جمع ما توصل اليه من الأوزان فبوبها وعددها وجعل لكل منها قواعد ولكل قاعدة جوازات وللجوازات جوازات الخ . منذ ذلك الحين . . أخذ الوزن يتغلب رويدا رويدا على الشعر الى أن أصبح الشعر لاحقا والوزن سابقا)) (55) .

ولم يقف نعيمة عند هذا الحد بل تعداه الى اتهام العروض بأنه ((لم يسئ الى شعرنا فقط بل قد أساء الى أدبنا بنوع عام . فبتقديمه الوزن على الشعر قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة اذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعرا واذ ان للشاعر منذ بدء التاريخ مقاما رفيعا بين قومه أصبح كل طالب شهرة يلجأ الى العروض كأنه أقرب الموارد وبذلك انصرف أكثر مواهبنا الى قرض الشعر فأقفنا اليوم ولا روايات عندنا ولا مسارح ولا علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات)) (56) . هذا هو رأي نعيمة في العروض العربي الذي أصبح عنده من الأسباب الرئيسية في تجميد القرائح والقضاء على الابداع والمواهب الفنية . بل اعتبره سببا في تخلفنا الفكري فلا ((علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات . .)) . ولسنا في حاجة لمناقشة هذا الرأي الذي يعتبر خطؤه واضحا ، اذ نجد نعيمة نفسه يعود فيقر بالوزن ويرى ((أن الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر)) (57) . والشعر عنده هو لغة النفس أي ((العواطف والأفكار اذا ما استيقظت وتدفقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان ما تنطق به شعرا)) (58) .

وقد شن نعيمة حملة عنيفة أخرى على من سماهم ((الضفادع)) وهم الأدباء والنقاد المتعصبون تعصبا أعمى للغة العربية وقواعدها وعلومها القديمة فيرون أن كل تجديد في أساليبها هو محاولة لقتلها والقضاء عليها ، وبذلك يقومون بالدعوة الى حماية هذه اللغة من أولئك المجددين ويشنون عليهم هجوما شبيها بنقيق الضفادع .

55- الغربال ، ص 117 .
56- المصدر السابق ، ص 118 .
57- المصدر السابق ، ص 85 .
58- المصدر السابق ، ص 115 .

ونعيمة يرى أن اللغة ما هي الا ((مظهر من مظاهر الحياة لا تخضع الا لقوانين الحياة ، فهي تنتقي المناسب وتحتفظ من المناسب بالأنسب في كل حالة من حالاتها .)) [59] وهذا كلام معقول ، غير أن نعيمة لا يلبث أن يتمدى ذلك الى شيء خطير للغاية حيث نجده يعطي لكل أديب حق التصرف في اشتقاق المفردات وارتجالها ، وهو ما يخالفه فيه محمد مندور ، وعباس محمود العقاد في مقدمته للغربال حيث يقول : ((ان اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور انما يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها الا لضرورة قاسرة لا مناص منها ؟)) . [60] وهو نفس الموقف الذي يتبناه محمد مندور بشيء من الاختلاف. [61]

ونعيمة نفسه الذي أجاز لكل أديب أن يحي ما يشاء من الألفاظ ويميت ما يشاء ، نجده يتخذ موقفا آخر من القضية نفسها ، حيث نجده يدعو الى المحافظة على سلامة التركيب وفصاحة التعبير ويقر بأن اللغة يجب أن تكون ((لباسا جميلا)) للفكر ، وأنها متى كانت ((أسمالا بالية على فكر جليل يحط من قدر ذلك الفكر)) . [62] ومن هنا ظل الرأي عند مخائيل نعيمة رأيا نظريا كما يرى مندور حيث ((لم يخرج هو نفسه ولا خرج زملاؤه من أدباء المهجر على لغتنا الفصحى وقواعدها ، وان كانوا قد جددوا أحيانا كثيرة)) . [63]

وتلتقي مدرسة المهجر مع الديوان في دعوتها الى الوحدة العضوية حيث دعا نعيمة الى الوحدة في القصيدة فلا ((ينفلت الشاعر من نائح يبكي، الى ناقد يسخر ، الى مغرم يتغزل ، الى مادح ، الى شيخ ، الى ...)) [64] . غير أنه لم يحدد نوع هذه الوحدة التي نحس من قوله بأنها وحدة الغرض.

وقد حدد نعيمة المقاييس التي يتبعها في نقده للشعر اذ يقول : ((ان أول

59- الغربال . ص 96 .
60- المصدر السابق ، ص 10 .
61- راجع : الفصل الثاني ، ((التعبير الشعري)) ص 126 . 62- الغربال ، ص 101 .
63- النقد والنقاد المعاصرون ، ص 41 . 64- الغربال ص 153 .

ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة . والذي أعنيه بنسمة الحياة ، ليس الا انعكاسا من بعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه . ومتى أيقنت أن فيما أطالعه شعرا ميزته من سواه أولا : باتساع مداه، بعمقه، وعلوه ، وانفراج أرجائه . وبعد ذلك فحصت عن سرواله الخارجي ، عن دقة تركيبه وحلاوة رنته ، وطلاوة ألوانه وما أشبه . وآخر ما أصبوه انتباها هو الأوزان والقوانين العروضية والقواعد اللغوية)) .[65]

هذه هي أهم آراء الناقد مخائيل نعيمة وهي تنصرف أولا وقبل كل شئ الى الشعر شأنه في ذلك شأن نقاد تلك الفترة الذين وجهوا كل اهتمامهم الى فن واحد وهو الشعر الغنائي مهملين كل الفنون الأخرى التي انتقلت الى الأدب العربي في تلك الفترة .

4 - الناقد : طه حسين .

واذا كانت مدرسة الديوان ومدرسة المهجر قد تأثرتا بالأدب والنقد الانجليزيين الرومانسيين فان هناك ناقدا آخر يعتبر بحق صاحب مدرسة كبيرة ألا وهو طه حسين الذي تخرج على يديه عدد كبير من النقاد من بينهم ناقدنا محمد مندور . وجلهم يمثل الاتجاه المتأثر بالأدب والنقد الفرنسيين بصفة خاصة الى جانب اطلاعهم الواسع على مختلف الاتجاهات والمدارس . ويعتبر طه حسين (1889/1973) من الذين جمعوا بين التيارات الدراسية المختلفة حيث تلقى تعليمه في الأزهر الذي يمثل حينئذ الاتجاه القديم، فاطلع على مختلف الدراسات الاسلامية والعربية ثم التحق بالجامعة الأهلية عند أول انشائها سنة 1908 وكانت تمثل التيار الوسط الذي يحاول الملاءمة بين القديم والجديد . أما التيار الثالث فتمثله دراسته في باريس .

ويعتبر كتابه ((ذكرى أبي العلاء))[66] الذي نال به درجة الدكتوراه سنة 1914

---

65 - الغربال ، ص 129 .

66 - سماه في طبعته الثانية ((تجديد ذكرى أبي العلاء)) .

بداية منهجه النقدى المتأثر بمذهب المستشرقين الذين يشترطون فى دارس الأدب وتاريخه أن يجمع فى الدراسة بين جيده ورديئه، كما يربطون بين الأدب والأديب من جهة، وبين الأديب وبيئته وعصره من جهة أخرى .

ويرى طه حسين أن المنهج القديم الذى تعلمه فى الأزهر له حسناته فهو يقوى ملكة الانشاء ويساعد على فهم الآثار العربية القديمة. كما أن المنهج الحديث يعين على استقراء التاريخ الأدبى من تلك الآثار. وقد لخص طه حسين المنهج الذى سلكه فى دراسته لأبى العلاء المعرى فى قوله: ((جعلت درس أبى العلاء درسا لعصره . واستنبطت حياته مما أحاط به من المؤثرات . ولم أعتمد على هذه المؤثرات الأجنبية وحدها، بل اتخذت شخصية أبى العلاء مصدرا من مصادر البحث بعد أن وصلت الى تعيينها وتحقيقها، وعلى ذلك فلست فى هذا الكتاب طبعيا فحسب، بل أنا طبعي نفسى، اعتمد فيه ما تنتج المباحث الطبعية ومباحث علم النفس معا)) .[67]

وانطلاقا من النص يمكن لنا تحديد المنهج الذى اتبعه فى دراساته للتاريخ الأدبى بصفة خاصة، والأدب بصفة عامة، فهو يركز فى منهجه على المحاور التالية[68]:

1 - دراسة الحياة التى سبقت الأديب والتى عاصرته من جميع نواحيها، وابراز مدى تأثيرها فى الأديب أو تأثرها به ، فالأدب عنده مرآة لحياة عصره ومنشئه .

2 - دراسة حياة الأديب الخاصة بجميع نواحيها المختلفة. وربط ذلك بانتاجه الأدبى .

3 - دراسة أدبه وربطه بالعوامل المتقدمة، وتحديد مكانته العلمية أو الأدبية.

4 - الاستعانة بجميع العلوم والمعارف الانسانية المختلفة فى شرح الظواهر الأدبية فى أدبه. كالاستعانة بعلم النفس لدراسة روح الشاعر واتجاهاته النفسية

---

67 - طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء المعرى، ص 13 .

68 - انظر د . عز الدين الأمين : نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر. القاهرة دار المعارف الط. الثانية 1970، ص 234 وما بعدها .

و تحليل أدبه الذى يجب ان لا يقتصر فى دراسته على الجيد فقط بل عليه أن يدرس الجيد والردئ معا ، وأن يبنى دراسته على الموازنة والاستنباط والاستقراء الكامل مستعينا فى ذلك بجميع المناهج العلمية ليكون حكمه موضوعيا . ولا ينسى فى ذلك الذوق الأدبى الذى يضفى على دراسته مقدارا من الذاتية . غير أنه يرى أن على الناقد أن يتمثل ذوق عصر الشاعر الذى ينقده ، وأن لا يحكم عليه بذوق العصر الذى يعيش فيه هو أى الناقد وذلك لأن الذوق والعواطف تختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة .[69]

ونلاحظ أن هذا المنهج يميل الى تاريخ الأدب اكثر مما يميل الى نقده . كما نلاحظ أن طه حسين قد طور هذا المنهج نوعا ما فى كتابيه ((حديث الاربعاء)) (1925)[70] وكذلك ((فى الشعر الجاهلى)) (1926) الذى تحول بعد ئذ الى((فى الأدب الجاهلى)) . حيث يتضح فيهما مذهب الشك الذى تأثر به خلال دراسته فى فرنسا، واطلاعه على الأدب الفرنسى . ويتضح من خلال ما كتبه أنه قد استخلص منهجه هذا من ثلاثة مناهج لنقاد مشهورين بل يمكننا أن نقول أنه قد أضاف الى ذلك عدة اتجاهات أخرى حتى يتسنى له بذلك أن يفهم شخصية الأديب وعصره وفنه .

فمن ديكارت DESCARTES (1596 - 1650) أخذ منهجه العقلى الذى يعتمد على ((الشك حتى يتبين الحق)) ، و طبقه فى دراساته لشعراء الغزل الأقدمين ، حيث أنكر وجود بعضهم كشخصية مجنون ليلى ، و قيس بن الملوح ، وزعم أن ما ينسب اليهما من شعر هو فى الحقيقة من صنع الرواة . ويذهب مندور الى أن طه حسين قد تأثر بالمستشرق الانجليزى مارجليوث الذى سبق له أن نشر بحثا طويلا شكك فيه فى نسبة الكثير من الشعر الجاهلى . وجاء طه حسين فوسع هذه النظرة مبينا الأسباب التى دعت الى انتحال الشعر ونسبته ظلما الى بعض الشعراء .

---

69 - راجع: طه حسين : حديث الأربعاء . القاهرة، دار المعارف بمصر الط. الثانية عشرة 1976 جـ 2 ، ص 83 .

70 - كتاب ((حديث الأربعاء)) يقع فى ثلاثة أجزاء ، صدر منه جزآن سنة 1925 والثالث سنة 1945 .

وقد أخذ من سانت بيف (1804 - 1869) منهجه الذى يعتمد فيه على دراسة حياة الشاعر أوالأديب من جميع جوانبها المختلفة . كما أخذ من المؤرخ الناقد الكبير هيبوليت تين (1828 - 1893) منهجه العلمى الذى يعتبر الأدب نتيجة لثلاث عوامل هى البيئة والجنس والثقافة المعاصرة له، وهو فى ذلك يتجه اتجاه سانت بيف غير أنه لا يقتصر على دراسة شخصية الأديب وحدها بل يرى أن هذه الشخصية لم توجد بنفسها وانما خلقتها مؤثرات اضطرارية تمثلت عنده فى العناصر المذكورة آنفا . وقد جمع طه حسين هذه المناهج واستخلص منها منهجه النقدى الذى اتبعه فى دراساته لتاريخ الأدب ونقده .

ولعل مايلفت الانتباه هو اختلافه عن مدرسة الديوان فى اعتبار القصيدة العربية تتمتع بالوحدة المعنوية فهو يستنكر وصف الشعر العربى القديم بخلوه من هذه الوحدة واعتبار الوحدة فيه تقوم على الوزن والقافية فحسب.[71]

5 - الناقد محمد حسين هيكل :

ومن النقاد المتأثرين أيضا بالاتجاه الفرنسى الناقد محمد حسين هيكل(1888-1956) فى كتابيه،((فى أوقات الفراغ)) 1925 و((ثورة الأدب)) 1933 ، حيث دعا الى النقد الموضوعى والابتعاد عن النقد الذاتى البحت الذى يراه أقرب الى فن القصص منه للنقد . فهو عبارة عن وصف للتأثرات التى أثارها موضوع معين فى شخص معين . كما يرى أن لكل كاتب أسلوبا خاصا به و أن الكاتب القدير هو الذى تبرز شخصيته فى أسلوبه وكتابته، و يكون بحق ممثلا لعصره و بيئته حتى يمكن له الخلود والاستمرار .

وعن تاريخ الأدب نجده يدعو الى التحرى والدقة فى تفسير الحوادث الأدبية ،غير أننا نجده يتجه اتجاها آخر فيدعو الى القومية الفرعونية وهو الاتجاه السائد عند بعض الأدباء المصريين فى وقتنا الحاضر . ولسنا فى حاجة

---

71 - راجع: حديث الأربعاء ، ج 1 ، ص 3 . القاهرة ، دار المعارف بمصر الط . الثانية عشرة 1976 ، ج 1 ، ص 30 .

الى مناقشة هذه الدعوة التى لا زالت تثار من حين لآخر على صفحات المجلات والجرائد .

واذا كان هناك شىء يمكن أن ندخله فى النقد بالنسبة لهيكل فهو ما ذكرناه آنفا من دعوته الى النقد الموضوعى النزيه والأدب القائم على خلق الصور والمعانى وظهور شخصية الأديب فى أدبه والتعبير عن عصره و بيئته الخاصة . وبهذا نكون قد استوفينا هذه المرحلة التى سبقت ظهور ناقدنا محمد مندور .

2- حياة محمد مندور الشخصية وأعماله النقدية

ولد محمد بن الشيخ عبد الحميد موسى مندور فى شهر يوليو 1907 فى قرية "كفر الدير" من "منيا القمح" بمديرية الشرقية ، والتى صارت فيما بعد تحمل اسم أسرته وهى "كفر مندور".[1] ونشأ محمد مندور فى هذه القرية حيث تعلم مبادئ الأولى للقراءة قبل التحاقه بالمدرسة الابتدائية ببندر "منيا القمح" فالمدرسة الثانوية بطنطا حيث حصل على شهادة البكالوريا سنة 1925 بدرجة متفوقة . وفى هذه السنة تحولت "الجامعة الأهلية" الى جامعة حكومية ، وهى المعروفة اليوم باسم "جامعة القاهرة"[2] وكانت تضم آنذاك كلية الآداب ، وكلية الحقوق وكلية العلوم . فانتقل مندور فى نفس السنة الى القاهرة حيث التحق بكلية الحقوق ، وتحت الحاح الدكتور طه حسين التحق بكلية الآداب ، قسم اللغة العربية أيضا .

وعرف مندور فى دراسته بالاجتهاد والنشاط والنجاح بتفوق ، فأحبه أساتذته وتبنوا رعايته ومساعدته ، فنال مندور ليسانس الآداب عام 1929 . وقد كان لأستاذه طه حسين الدور الكبير فى توجيهه الى دراسة الأدب بدل القانون الذى كان مندور يميل اليه أكثر من الأدب ، وحتى يقضى طه حسين على هذا الميل رشح مندورا فى نفس السنة لبعثة دراسية فى باريس لاستكمال تعليمه . غير أن مندورا رفض لأسباب طبية ، فتدخل طه حسين مرة أخرى لدى وزير المعارف محمد حلمى عيسى باشا آنذاك ليطلب من مجلس الوزراء اعفاءه من الكشف الطبى وتم له ذلك بالفعل .

ومن هنا كان لترشيح مندور فى هذه البعثة الدور الكبير فى تحديد خط سيره ((فالواقع ان اختيارى عضوا فى بعثة كلية الآداب وسفرى الى السوربون بباريس عام 1930 هو الذى وجه خط حياتى الرئيسى نحو الآداب مع أننى كنت أفضل أول الأمر أن أحترف القانون وأن يكون الأدب مجرد هواية ، وكان

1- راجع : ((وفاة الناقد محمد مندور)) . مجلة المعرفة عدد 40 جوان 1965 ص 175 .

2- كانت تسمى آنذاك "جامعة فؤاد الأول" .

من الممكن بحكم تفوقي في ليسانس القانون أيضا أن التحق بالسلك القضائي ولكن تعييني عضوا في بعثة كلية الآداب تم بمجرد حصولي على ليسانس الآداب عام 1929، وان يكن السفر قد تأجل عاما اعتبرنا فيه بعثة داخلية بكلية الآداب نفسها لتعلم اللغة الفرنسية التي سنتلقى بها دروسنا في باريس . وليسانس القانون لم أحصل عليه الا في سنة 1930 لأن مدة الدراسة بكلية الحقوق كانت أطول من دراسة الآداب بعام)) (3) .

وسافر مندور الى باريس كما هو مقرر عام 1930 والتحق بجامعة السوربون ، وقد كان يلزمه للحصول على الليسانس من كلية الآداب بجامعة السوربون أربع شهادات فحصل على شهادة في اللغة اليونانية وآدابها ، وشهادة في الأدب الفرنسي ، وشهادة في فقه اللغة الفرنسية ، وكانت تنقصه شهادة في اللغة اللاتينية وآدابها للحصول على هذه الليسانس .

لكن مندور أهمل هذه الشهادة ووجه جهوده الى أعمال أخرى ، حيث التحق بمعهد الأصوات اللغوية فدرس فيه ثلاث سنوات أعد خلالها للحصول على دبلوم هذا المعهد - بحثا هاما باللغة الفرنسية عن موسيقى الشعر العربي وأوزانه بواسطة الكيموغراف . ومن المؤسف أن هذا البحث لم ينشر حتى الآن ماعدا بعض الفقرات منه أو ملخصه الذى نشره مندور في عدد مارس سنة 1959 من مجلة ((المجلة)) وقد حصل مندور بالفعل على دبلوم هذا المعهد سنة 1937 .

الى جانب هذا فقد درس مندور بكلية الحقوق الاقتصاد السياسي والتشريع المالي وحصل منها على دبلوم عال من دبلومات الدكتوراه ، وعودل أحد دبلوماته هذه بالشهادة اللاتينية الناقصة ، وبذلك حصل على الليسانس من السوربون ، وحقق الجزء الأول من مهمته .

واذا كان مندور قد عاد دون أن يحقق الجزء الثاني من مهمته وهو الحصول

---

3 - فاروق شوشة : ((محمد مندور والنقد)) مجلة ((الآداب)) يناير 1961 ، ص 77

على الدكتوراه في الأدب العربي ، فلأنه وجد في هذه البعثة ((فرصته الثمينة للتغلغل في أسرار الحضارة الأوربية ، ودراسة الأدب والفن على الطبيعة ، وليس في صحائف الكتب التي كان يستطيع أن يستقدمها الى القاهرة دون حاجة للسفر الى الخارج))(4) فهذه السنوات التسع التي قضاها في باريس ((هي التي كونتني عقليا وعاطفيا وانسانيا ، وان جو الحرية الفكرية الواسعة المنتشرة في سماء باريس وأرضها قد كان له أثر فعال في تفتيح نوافذ النفس على كافة الآفاق))(5) .

فمندور لم يكتف بالدراسة النظرية فحسب بل راح يبذل كل جهده من أجل الاطلاع على الآثار التاريخية والأماكن الشهيرة ، وتطبيق ما يدرسه في الجامعة تطبيقا ميدانيا . فقد قام برحلة الى أثينا باليونان وبعض المدن السويسرية والايطالية التي لها مكانتها في التاريخ الأدبي .

وكان طموحه هذا سببا في خلق مشكلات له مع ادارة البعثات . أثرت عليه ماديا ومعنويا ، لكنها لم تزعزع ثقته بنفسه واتجاهه نحو منابع الثقافة ، والايمان بقضية وطنه العادلة التي خصها بعدة مقالات نشرتها الصحف الفرنسية وفيها ينبه الفرنسيين الى معارضة حكومتهم لالغاء الامتيازات الأجنبية في مصر ، الشيء الذي سيجعلهم يخسرون مكانتهم في مصر وحب أهلها لهم . فقد خل وكيل وزارة الخارجية الفرنسية بالرد على مقالاته التي استمرت في الظهور حتى تراجع الفرنسيون وقرروا الغاء هذه الامتيازات .

وقد ساعدت هذه المقالات الصحفية - التي تابعتها السفارة المصرية بباريس - في تخفيف الأزمة التي تعرض لها مندور بعد العودة من رحلته الى اليونان ، وتعصب مدير البعثة الذي أمر بتوقيف صرف مرتبه .

---

4 - لويس عوض : الثورة والأدب . القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1967 ، ص 12 .

5 - خيري عزيز : أدباء على طريق النضال السياسي . القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 ، ص 112 .

لكن مندورا استنجد بوزير المالية ((مكرم عبيد)) الذى كان عائدا من لندن الى القاهرة عن طريق باريس مع الوفد المصرى الذى قام بتوقيع معاهدة 1936 ، وبذلك حلت أزمته .

وان دلت هذه الحادثة الصحفية على شئ فانما تدل على أن مندورا لم يكن طالبا عاديا ذهب الى باريس ليدرس الآداب واللغات ، ثم يفتتن بجمال حضارة أوربا فينسى أصله ووطنه ، كما يحدث لمعظم طلابنا الآن . بل لقد كان مندور طالبا وسفيرا لوطنه ، فهو لم ينس وطنه الذى يرزح تحت سيطرة الاستعمار الانجليزى ، بل لقد جعل من قلمه سلاحا اتخذه فى دعوته الى الغاء الامتيازات الأجنبية . وفى ذلك برهان على عنصر أساسى فى شخصية مندور ظل ملازما له طوال حياته ألا وهو ((يقظة الضمير العام)) كما يسميه رجاء النقاش.[6] هذا العنصر الذى برز عند مندور منذ مرحلته الثانوية حيث قاد عدة مظاهرات كانت سببا فى توقيفه عدة مرات عن الدراسة.[7] كما تدلنا هذه الحادثة على جانب آخر مهم هو ايمان مندور بضرورة ربط الثقافة بالحياة .

هذا الجانب الذى نجده واضحا بعد عودته من فرنسا وانسحابه من ميدان التعليم الجامعي .

واذا كان مندور قد عاد الى مصر مع بوادر الحرب العالمية الثانية سنة 1939 وهو لا يحمل الدكتوراة فاته عاد وهو يحمل ثقافة واسعة فى مختلف الفنون، كان لها أكبر الأثر فيما كتبه من دراسات نقدية فيما بعد . فها هو لويس عوض يتحدث عن لقائه بمندور فى فرنسا معترفا بدوره . ((. . كذلك ألهب مندور ظمأى الى دراسة الأدب الفرنسى فلم أعد أستهين به كما أراد أساتذتى الانجليز غى

---

6 - رجاء النقاش : محمد مندور من الانسانية الى اليسارية ، مجلة الهلال يونيو 1968 ، ص 5 . وكذلك كتاب الهلال : أدباء معاصرون . للكاتب نفسه . فبراير 1971 عدد 241 ، ص 101 .

7 - غالى شكرى عزيز : أدباء على طريق النضال السياسى . ص 111 .

جامعة فؤاد الأول أن أستهين . وكنت أيام الطلب فى الجامعة أقرأ راسين وبو الو وهوجو، فأقول والله ما هذا بأقل من شكسبير وبوب وشلى ، وان اختلف عنه . . . فلما التقيت بمندور علمنى كيف أحب رونسار وبودليروڤرلين ورامبو، شهور وشهور قضيناها معا ولا حديث لنا الا الآداب الأوربية))(8)

اذن فقد عاد مندور محملا بثقافة جديدة مختلفة عما ألفه أدباء العرب آنذاك والتحق بالجامعة التى تخرج فيها .

وفى الجامعة اصطدم مندور بعدة أحداث كان لها الدور الكبير فى تكوين شخصيته . وقد كان أول اصطدام له مع الدكتور طه حسين الذى أبى أن يدرس مندور فى قسم اللغة العربية على أساس أنه لا يحمل الدكتوراة فى الأدب العربى ، ولم يكن قد أتم شهادة اللغة اللاتينية حتى يقبل فى قسم الدراسات القديمة .

وكان لهذا الاصطدام الأثر الكبير فى نفس مندور، خاصة وأنه كان ينتظر من طه حسين كل المعونة باعتباره المرشح له لهذه البعثة . لكن طه حسين أغضبه رجوع مندور بغير الدكتوراة فاتخذ هذا الموقف .

واسندت الى مندور بعض دروس الترجمة فى عدة أقسام من الكلية الى أن عاد الى قسم اللغة العربية وفيه التقى بالشاعرة ملك عبد العزيز التى كانت تلميذة عنده فى السنة الثالثة فأحبها وتزوجها فى مارس 1941 .

وفى نفس الجامعة اختار مندور الأستاذ أحمد أمين مشرفا على تحضيره رسالة دكتوراة الآداب . الشئ الذى يمكن أن نعتبره من العوامل التى زادت فى تأزم العلاقة بينه وبين طه حسين .

غير أن طه حسين حاول تخفيف هذه الأزمة فعين مندورا مدرسا فى جامعة

---

(8) ... الشرق الأوسط ... 10 ...

الاسكندرية (9) التى افتتحت سنة 1942 فانتقل اليها مندور مع طه حسين الذى عين عميدا لها .

وقد استطاع مندور أن يبرهن للجامعة ولطه حسين خاصة حين قال :((أنتم تريدون هذه الورقة التى تسمونها شهادة الدكتوراه . اذن اليكم بها)) (10) . وفى مدة وجيزة قدم مندور رسالته للمناقشة و تمت مناقشتها سنة 1943 وحصل بها على درجة الدكتوراة بمرتبة الشرف . وكان عنوانها الأصلى " تيارات النقد الأدبى فى القرن الرابع الهجرى " وهى المعروفة باسم " النقد المنهجى عند العرب " والتى تعد اليوم مرجعا أساسيا فى جميع الجامعات العربية . وبحصوله على الدكتوراة - التى رفض طه حسين أن يكون عضوا فى لجنة مناقشتها - اشتد التأزم مرة أخرى بينه وبين طه حسين حيث رفض ترقية مندور الى الدرجة التى يستحقها حملة الدكتوراة .

ولم يجد مندور مرة أخرى من يقف بجانبه سوى أستاذه أحمد أمين الذى وجهه الى الترجمة وكتابة المقالات .

ومن هنا تبدأ حياة مندور النقدية ، حيث قام بترجمة كتاب " دفاع عن الأدب " لجورج ديهاميل (1943) وكتاب " من الحكيم القديم الى المواطن الحديث " لأربعة من أساتذة السوربون و " تاريخ اعلان حقوق الانسان " لألبير بابيه و " منهج البحث فى اللغة والأدب " للأستاذين لانسون و مابيه (1946) . كما وجه اهتمامه الى الكتابة فى مجلتى " الثقافة " و " الرسالة " حيث كان ينشر مقالات متسلسلة تحت عنوان " نماذج بشرية " وأخرى بعنوان " فى الميزان الجديد " وقد جمعتا فى كتابيه المعروفين بهذين العنوانين سنة 1945 .

9 - كانت تسمى " جامعة فاروق " .

10 - لويس عوض : الثورة والأدب . ص 18 .

وإذا كان مندور قد غادر الجامعة في أبريل 1944 بعد أن قضى خمس سنوات فيها ـ ليتجه الى الصحافة التي كان مولعا بها ، فانه قد أنتج في هذه الفترة القصيرة (40-1945) جزءا هاما من انتاجه النقدي يمثل المرحلة الأولى في حياته النقدية ، هذه المرحلة التي اشتهرت باسم المنهج الذي اتبعه في هذه الدراسات وهو "المنهج الجمالي التأثري" . ويصف مندور هذه المرحلة بقوله : ((عند أول عودتي من الخارج كنت غارقا في الدراسات الأكاديمية وكانت الآداب الكلاسيكية وبخاصة اليونانية القديمة والفرنسية قد بهرتني بجمال قوالبها الفنية وتعبيرها البياني . ومنهج تدريس الأدب في الجامعات الفرنسية يقوم على ما يسمونه بشرح النصوص . فكنا خلال السنوات التي قضيتها بالسوربون نستمع الى أساتذتنا الكبار وهم يضعون أصابعهم على مواضع الجمال في كل تعبير ، فغرسوا بذلك في نفوسنا البحث عن الجمال في تفاصيل العمل الأدبي . حتى رسخ في نفوسنا أن الأدب فن جميل قبل كل شيء وأن القيم الجمالية هي التي تضمن للعمل الأدبي الخلود ، ومن الواضح أن التذوق الشخصي هو السبيل الى ادراك مواضع الجمال عن طريق الاحساس بها . وهذا هو مضمون المذهب التأثري في الأدب ، لأن الأدب هو ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته احساسات جمالية وانفعالات عاطفية ، والمذهب التأثري لا بد منه في كل نقد لأن أي تحليل موضوعي لا يمكن أن يغني عن التذوق الشخصي))(11) .

وإذا كان مندور قد تناول في بداية حياته النقدية تاريخ النقد عند العرب القدماء فلأنه يرى أن الاستفادة ((من تجارب الغير ومن التقدم المنهجي الذي أحرزه الباحثون الأوروبيون في مجال الأدب واللغة . . . لن تكون صحيحة وسليمة وعميقة وواعية ، الا بعد دراسة تراثنا العربي القديم في الأدب والنقد وعلوم البلاغة المختلفة حتى تقوم استفادتنا على أساس من المعرفة بنواحي تلك الاستفادة استكمالا لما ينقصنا))(12) .

11- فاروق شوشة : مع محمد مندور والنقد . مجلة "الآداب" يناير 1961 ص 38 .
12- محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع

وعن نفس المذهب جاءت مقالات كتابه " فى الميزان الجديد " الذى يعتبر سجلا لأهم المعارك الأدبية والنقدية التى خاضها منذ و بعد عودته من فرنسا .

والكتاب يجمع بين التنظير والتطبيق فمن خلال نقده لعدد من الأدباء والشعراء العرب المعاصرين قدم لنا آراءه النقدية موضحا الفروق بين ما هو موجود فى أدبنا وما يتفوق به الأدب عند الغربيين . فقد تعرض لقضية استخدام الأساطير فى الأدب خلال نقده لمسرحية " بجماليون " لتوفيق الحكيم و ديوان " أرواح و أشباح " لعلى محمود طه . و تناول قضية الأسلوب و خصائصه الفنية أثناء نقده لكتاب بشر فارس " سوء تفاهم " كما وضح لنا دعوته الى الأدب المهموس مثلا لذلك بنماذج من الأدب المهجرى .

الى جانب هذا فقد تناول فيه أيضا عدة قضايا نقدية هامة كنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى وعلاقتها بالبنيوية الحديثة، و مفهوم الثقافة و غير ذلك من القضايا الأخرى . و سنتعرض لأهم هذه الآراء النقدية خلال الموضوع الثالث من التمهيد و نكتفى هنا بالاشارة الى بعض المعارك التى خاضها فى هذه الفترة و نخص بالذكر معركته مع الأب أنستاس الكرملى (21) و هى معركة لغوية

---

21 - أنستاس الكرملى : هو الأب أنستاس مارى الكرملى الا بلياوى (1866 - 1947) يعرف بأربعة اسماء (بطرس ، بولس ، عبد الأحد ، ومارى)، وهو نصرانى ولد و عاش فى بغداد . و قد تنقل بين بيروت و فرنسا و بلجيكا و اسبانيا وله ما يزيد على 30 مؤلفا من أهمها : " تذكرة الشعراء ، أو شعراء بغداد و كتابها " بغداد 1936." و أغلاط النحويين " بغداد 1930. و ألفت حوله مجموعة من الكتب منها : كتاب د . ابراهيم السامرائى : " الأب انستاس مارى الكرملى و أراؤه اللغوية) القاهرة 1969 .

كانت بدايتها نقطة صغيرة حول " عشر ب " و " عشر على " ثم تطورت هذه القضية تدريجيا الى أن تحولت الى أبحاث فى النحو العربى وفقه اللغة المقارن وقد ساعد هما فى ذلك اطلاعهما الواسع على اللغة اليونانية وفقه اللغات الكلاسيكية، وان كان مندور يفوق الأب أنستاس الكرملى فى الجدة وسعة الاطلاع فى علم اللغات وعلم اللسان الذى كان يعتبر علما حديثا آنذاك وقد ظلت المناقشة فى حدود الموضوعية النزيهة.(22)

وكانت المعركة الثانية مع عباس محمود العقاد حول حديثه عن " رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى، حيث أخذ مندور على العقاد أحكامه المطلقة فانتقد تعميماته وآراءه الجازمة التى ينقصها الاستقراء والتحليل. وتطورت المعركة الى أن ابتعدت عن الموضوعية وشملت منهج العقاد واتجاهه النفسى الذى ((يهتم باستخلاص العقد النفسية للشاعر أو الأديب من انتاجه الأدبى، وبذلك يتحول الناقد منهم الى باحث نفسانى لا ناقد أدبى له منهجه الخاص بعمله باعتبار أن الأدب شئ قائم بذاته له منهجه الخاص وفن جميل، وعطاء لقيم انسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها)).(23)

ولم يقف الأستاذ محمد خلف الله أحمد(24) - الذى كان مدرسا مع مندور بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية - موقف المتفرج، وهو الذى يتبع فى دراساته الأدبية والنقدية المنهج النفسى، بل تدخل فى المناقشة ووقف الى جانب العقاد موضحا دور المنهج النفسى، ناقدا للمنهج الجمالى التأثرى الذى دعا اليه محمد مندور.

وما قلناه فى هذين الكتابين (النقد المنهجى عند العرب، وفى الميزان الجديد) من حيث المنهج يمكن أن نقوله أيضا فى كتابه " نماذج بشرية" الذى حلل

---

22 - انظر فؤاد دوارة: " شيخ النقاد يتحدث " مجلة المجلة فبراير 1965، ص 67.

23 - المصدر السابق نفس الصفحة.

24 - انظر كتابه: من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده. القاهرة، معهد البحوث

فيه مجموعة من أشهر الشخصيات الملحمية والمسرحية والروائية، مستمينا في ذلك بالمنهج "الوصفي التحليلي المقارن" للكشف عما يحمله النموذج و يوحي به من قيم فنية و انسانية و يعتبر مندور أول من أدخل هذا النوع من الدراسات الأدبية الحديثة في أدبنا العربي غير أننا نجده قد اكتفى بنموذج واحد من الأدب العربي وذلك ((لأنى لم أعثر في أدبنا على مثل تلك النماذج العالمية بحكم حداثة فن القصة و المسرحية في أدبنا، ومع ذلك فقد اخترت "ابراهيم الكاتب" للمازني بين تلك النماذج)). (25)

و تأثر مندور بأدباء الغرب في هذا المجال واضح فهو يعترف صراحة في حديثه مع فاروق شوشة أن ((الذى لفت نظرى الى موضوع النماذج البشرية قد كان طبعا دراستى في الخارج حيث يعنى أساتذة الأدب و نقاده بتحليل و وصف النفوس البشرية مجسدة في الشخصيات التى خلقها أو سجلها و حللها كبار كتاب القصة والمسرحية شعرا و نثرا. و أذكر أنه كان من المقرر علينا في ليسانس الأدب الفرنسي تحليل قصة "مدام بوفارى" للقصاص الأكبر غوستاف فلوبير وهي القصة التي ربما كانت أقوى و أروع ما عرفت الآداب العالمية من قصص. وكان من بين المراجع التى أرشدنا اليها أستاذنا الفرنسي كتاب لناقد كبير اسمه "ديمينيل" وكان عنوان الكتاب "البوفارية" و اشتريت هذا الكتاب و قرأته، فتأثرت به تأثرا كبيرا اذ رأيته يحلل فيه باستقصاء شخصية "مدام بوفارى" و يتخذ من تحليله أسسا لفلسفة نفسية عامة سماها "البوفارية")). (26)

و الكتاب من الأدب الانشائي حسب قول مندور حيث يدخله مع محاولاته الانشائية و يعتبره من أعز كتبه فيقول: ((أعتبر كتابي (نماذج بشرية) من الأدب الانشائي فقد صورت فيه تلك النماذج منتزعا ألوان هذا التصوير وخطوطه

---

25 - فاروق شوشة: (مع محمد مندور و النقد) مجلة الآداب يناير 1961، ص39.

26 - المصدر السابق، نفس الصفحة.

و قيمه الأخلاقية والانشائية من ذات نفسي ، وكانت تلك النماذج مجرد مشاعل ساعدتني على الكشف عما استقل عبر حياتي و قراءاتي في أعماقها من قيم ومثل و أهداف حتى لأحسب أن القارئ الناقد البصيرة يستطيع أن يلتقط ما فيه من قسمات روحي و ألوان انفعالاتها فيخرج من عمله هذا بصورة نفسية حقيقية لي لا أظنه يستطيع استخلاصها من أى كتاب آخر من كتبي ولهذا أراني أعتز بهذا الكتاب بنوع خاص و أعتبره جزءا لا يتجزأ من ذاتي))(27).

هذه هي الكتب الثلاثة التي تمثل المرحلة الأولى من حياة مندور النقدية والتي اتبع فيها المنهج الجمالي التأثري .

و اذا كان مندور يركز على القيم الجمالية في النص الأدبي خاصة في الشعر فذلك يتركنا نتساءل عن مفهوم الجمال عنده . و برجوعنا الى ثقافته والى من تأثر بهم في دراساته النقدية نجده يحدد لنا جوانب تأثره بوضوح حيث يقول : ((من العرب القدماء أعجبت و تأثرت بابن سلام الجمحي (28) والآمدي صاحب " الموازنة بين الطائيين " وعبد العزيز الجرجاني في " الوساطة بين المتنبي و خصومه" و هؤلاء النقاد الثلاثة أعتبرهم أعمدة النقد الجمالي السليم في تراثنا النقدي كله . كما تأثرت بعبد القاهر الجرجاني (29) في اهتمامه البالغ بنقد أساليب التعبير اللغوى و تراكيبه . وفي رأيي أنه اهتدى الى علمي التراكيب و الأساليب بمفهومهما الأوربي الحديث . ومن المحدثين أخذت عن طه حسين تذوق النصوص الشعرية بعد اجادة فهمها باعتبار أن الحكم على الشيء فرع عن تصوره . و تأثرت بالعقاد في اهتمامه بالنواحي الفكرية أى المضمون الانساني للعمل الأدبي الفني ، و تأثرت بمخائيل نعيمة في كتابه " الغربال " من حيث

---

27 - فاروق شوشة : مع محمد مندور والنقد ، مجلة الآداب يناير 1961 ص 43

28 - ابن سلام الجمحي : هو أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي (؟ - 846م) عاش في البصرة أشهر اثاره كتاب " الشعر والشعراء " وهو أول كتاب ألف في تاريخ الأدب العربي

29 - عبد القاهر الجرجاني : هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني المتوفى سنة 471 هـ من مؤلفاته : أسرار البلاغة و دلائل الاعجاز .

الفطنة الى الحاجات النفسية التى يشبعها الأدب كحاجتنا الى الموسيقى والى التعبير عن الذات ، والى القيم الجمالية النابعة من اللغة)) .[30]

كما نلحظ تأثره بأحمد أمين من حيث الوضوح فى التعبير ودقته، وبأستاذه أحمد ضيف (1880 - 1945) الذى اشتهر بكتابه ((مقدمة لدراسة بلاغة العرب)) ((1921)) ، وان كان مندور لم يصرح بذلك .

هذا من ناحية تأثره بالنقاد العرب أما تأثره الأكبر فقد كان ((بأساتذة السوربون وبالنقاد الفرنسيين وبخاصة الفرنسيون منهم وكذلك بعلماء الجمال والنفس الفرنسيين من أمثال ألبير بابيه ، وبلوك ، وشارل لالو ، ثم كبير أساتذة الأدب فى فرنسا جوستاف لانسون الذى وان لم أتتلمذ عليه وهو حى الا أنى تتلمذت وتأثرت بمؤلفاته وبخاصة كتابه الدسم العميق عن تاريخ الآداب الفرنسية ومقاله عن منهج البحث فى الأدب)) .[31]

كما تأثر مندور بالثقافة الاغريقية وتقديسهم للجمال ، وبأفلاطون خاصة ، حيث ((كان لأفلاطون وقع السحر الشعرى فى نفسى ، ومازلت أنظر لأفلاطون كشاعر أكثر منه فيلسوفا)) .[32]

وانطلاقا من هذه الملامح العامة نجد مندور - الناقد الذى

---

30 - فؤاد دوارة : شيخ النقاد يتحدث . مجلة المجلة فبراير 1965 ص 66

31 - المصدر السابق ، نفس الصفحة .

32 - المصدر السابق ، نفس الصفحة .

لم ينعزل عن الواقع بثقافته - قد حاول تخليص الشعر العربي من الطرائق التعبيرية التي عرف بها ، والمتمثلة في السطحية والخطابة بدعوته الى أدب مهموس أليف انساني ، يتخذ الانسان مجالا له ، والمجتمع اطارا لصوره.

وبذلك نجد مندورا يبحث في نقده عن الجمال الانساني الصادق الأليف . هذا الجمال الذي يشمل في رأيه الشكل ، والشعور ، والفكرة ، والفصل ، أي أن الجمال عنده يجمع بين جمال الشكل ، وجمال الشعور ، وجمال الفكرة ، وجمال الفصل ، وهو بذلك يتشابه مع المفهوم الجمالي الأفلاطوني[33] .

وهذا ما نجده واضحا في كتابه ((نماذج بشرية)) وكذلك في ((الأدب المهموس)) الذي دعا اليه .

ويختم مندور هذه المرحلة الجمالية بكتابه النقدي النظري ((في الأدب والنقد)) 1949 ، وهو عبارة عن مجموعة المحاضرات التي كان قد ألقاها على طلبة قسم النقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية .

والكتاب يحمل آثارا من هذا المذهب الجمالي ، وان كان طابعه العام تعليميا غير مذهبي حيث نجده في تصويره للكتاب يعبر عن ذلك فيقول : ((هذه خلاصة في الأدب والنقد راعينا - عند كتابتها - أن لا نثقلها بالتفاصيل حتى لا تختلط معالمها ، ولا تتعقد سبلها . فهي أقرب الى الذكريات منها الى التأليف ، ومع ذلك فباستطاعتنا أن نقول أنها

---

33 - انظر : شوقي خميس ، النقد والواقعية عند مندور ، مجلة الآداب ديسمبر 1965 ص 7 .

تتضمن عصارة عصرا نفقناه في قراءة الأدب وكتب النقد وكانت قراءتنا وسيلة للتفكير والاحساس الشخصيين أكثر منها للاستيعاب والتحصيل))[34] ومما تناوله في كتابه هذا النقد بأنواعه: (النقد التاريخي ، النقد الاعتقادي ، النقد العلمي ، النقد اللغوي ، النقد المسرحي).كما تناول فيه بعض المذاهب الأدبية ، وبعض الشخصيات النقدية الغربية .

وهو الثمرة الوحيدة التي أنتجها في فترة انشغاله بالسياسة، حيث استقال من عمله في الجامعة في ابريل 1944 ، بعد أن وقع مع محمود أبو الفتح رئيس تحرير جريدة ((المصرى)) جريدة الوفد الأولى ، عقد امدته خمس سنوات يشتغل مندور في بدايته مديرا للتحرير ثم ينتقل الى رئيس للتحرير بعد ذلك .

دخل مندور الأستاذ الجامعي هذا الميدان محترفا بعد أن كان هاويا . دخله ((في جو محفوف بالمضايقات ، فقد كان الصحفيون المحترفون في هذه الجريدة ينظرون اليه نظرهم الى دخيل عليهم من ناحية . كما أن شموخ أستاذ الجامعة واعتداده برأيه، وايمانه برسالة قلمه ، بغض النظر عن الولاء للتنظيم حال دون اندماجه تماما في حياته الجديدة))[35] . وسرعان ما وجد مندور المفكر الاجتماعي نفسه في صراع مع محمود أبو الفتح السياسي المحترف الذى أمر بفسخ العقد معه وتوقيف صوف مرتبه .

ويعود السبب في ذلك الى ايمان مندور برسالة قلمه حيث أدلى

34 - في الأدب والنقد : ص 36

35 - لويس عوض : الثورة والأدب ص 21 .

برأيه فى مشكلة كان قد كتب عنها المحامى عزيز خانكى فى جريدة الأهرام وتتمثل فى اعتناق أحد كبار الأقباط الاسلام ليستغله فى طلاق زوجته . وطعنت الزوجة فى اسلامه أمام القضاء على أساس أنه مجرد تحايل منه لتطليقها . فقام محاميها المذكور آنفا بعرض القضية على الرأى العام رغبة منه فى اشراكه فى الدعوة التى يدعو اليها وهى اصدار قانون يقيد تغيير الدين . فاستنكر مندور هذه الدعوة فكتب مقالا تحت عنوان ((الدين والتشريع)) رد فيه على مزاعم هذا المحامى وحاول نشره فى جريدة ((المصرى)) التى يعمل بها لكن رئيس تحريرها رفض ذلك . فنشره مندور فى جريدة ((الأهرام)) وعلى نفس الصفحة التى نشر فيها مقال المحامى.[36]

فاعتبر محمود أبو الفتح هذا العمل تعديا على حدود العقد . أما مندور فقد اعتبر ذلك التصرف تعديا على حريته . وفى ذلك يقول مندور مستعرضا ذكرياته عن هذه الفترة ((وجاءتنى بعد ذلك رسل تخبرنى أن محمود أبو الفتح قد يصفح عنى اذا اعتذرت له ووعدته الا أعود الى فعلتى ، ولكنى رفضت وقلت لهم أن محمود أبو الفتح لم يشترونى ولم يشتر قلمى ولا فكرى . و مادام قد رفض نشر مقالتى فى جريدته فمن حقى كمواطن بل كانسان أن أنشر رأيى حيث أستطيع . ولكنه لم يقبل قولى ولم ألبث أن تلقيت منه خطابا بفصلى من الجريدة لمخالفتى لأوامره)) .[37]

وهكذا وجد مندور نفسه يمر ((بأزمة عاتية اذ ظللت متعطلا أكثر من أربعة أشهر لا مورد لى الا بضعة دريهمات معدودة كنت

---

36 - لويس عوض : الثورة والأدب ، ص 21 وما بعدها .

37 - فؤاد دوارة : شيخ النقاد يتحدث . مجلة المجلة فبراير 1965 ص 59.

أكسبها من كتابة بعض المقالات في مجلات ك ((الرسالة))
و((الثقافة)) ومن تدريس بعض المحاضرات بمعهد التمثيل الذى
افتتح مساءها عام 1944))[38]

واذا كان مندور قد واجه هذه الصعوبات في بداية الأمر فهو لم يضعف ولم يستسلم بل واصل المسيرة معبرا عن آرائه في حرية متنقلا من صحيفة الى أخرى دون أن يهمل قضيته مع محمود أبو الفتح حيث رفع القضية الى القضاء مطالبا بالتعويض وحكم له بذلك بعد خمس سنوات من التأجيل .

ونظرا لقيمة هذا المقال في توضيح شخصية مندور وفلسفته الاجتماعية التى كان يدعو اليها نورد بعض الآراء التى نادى بها خلال رده على مقالة المحامى عزيز خانكى .

فمندور يرى أنه لا يمكن للمشرع أن يتدخل في الضمير الانسانى والعقيدة الدينية الفردية ((فالدين لله وحده ، واذا كان من الثابت عند علماء الفقه القانونى أن المشرع لا يسن القوانين الا لتنظيم معاملات الأفراد على نحو يضمن للحياة الاجتماعية السلامة وأنه لا يتدخل في حياة الأفراد الا بقدر ما تقتضى تلك الحياة الاجتماعية بحيث يجمع الكل على أن الحياة الأخلاقية ذاتها لا يمكن أن يحمل عليها الأفراد بقوة القانون . فما بالك بالحياة الدينية . وأى مشرع يستطيع أن يقتحم ضمائر الأفراد ليبحث عن ايمانهم أهو حق أم زيف؟))[39] . أى أن الايمان شئ ذاتى بين الانسان

38 - فؤاد دوارة : شيخ النقاد يتحدث مجلة المجلة فبراير 1965 ص 59،

39 - لويس عوض : الثورة والأدب ص 23.

وخالقه ، ولا دخل فيه لأى قوة كانت . ولعلنا نلحظ فى هذه الفقرة القصيرة فصل مندور للدين عن الدولة واعتبار الدين عقيدة بين الانسان وخالقه تحميها القوانين ولا يحاسب عليها أحد أحدا . لأنها فوق الالزام القهرى وفوق الضرورات الجزئية المادية المتغيرة التى لا يمكن تنظيمها الا بالقوانين .

ونظرا لتعدد التشاريع فى مصر آنذاك فقد طالب مندور بتوحيد القوانين والقضاء وبنائها على أساس وضعى اجتماعى .

والحقيقة أن دراسة مندور صحافيا وسياسيا تحتاج الى بحث منفصل حتى يمكن توفية رسالة مندور حقها . وهذا ما نأمل أن يقوم به أحد طلبة المعاهد الصحفية المنتشرة فى الوطن العربى .

وفى انتظار ذلك لا بأس أن نشير الى جانب هام فى حياة مندور وهو الدور الاصلاحى حيث يرى لويس عوض أنه تأثر بذلك الاتجاه أثناء اقامته بفرنسا حيث يقول ((وقد كنت أثناء لقاءاتنا الكثيرة فى باريس بين 1937 و 1939 أتجادل كثيرا مع مندور فى السياسة والنظم السياسية ، فلاحظت فيه اتجاهين واضحين : حماسه لبرودون بصفة خاصة ولعامة مفكرى البورجوازية فى القرن التاسع عشر ممن ثاروا على الديمقراطية الليبرالية وجنحوا الى لون من الاشتراكية المخففة التى تقوم على تدخل الدولة فى اطار المحافظة على الملكية الخاصة . ثم حماسه ((لاصلاحية)) ليون بلوم الذى أغضب اليمين المتطرف واليسار المتطرف فى أوربا أثناء الثلاثينات)) .[40]

---

40 - لويس عوض : الثورة والأدب ص 25

ويؤيد لويس عوض هذا الرأى بايراد فقرات من المقال الذى نشره منذور فى مجلة الثقافة ردا على كتابات عبد المنعم خلاف والذى يحدد فيه موقفه من الصراع الدائر آنذاك بين النزعتين : الديمقراطية الحرة والنزعة الاشتراكية . فقد رفض منذور الاتجاه الأول لأنه يدعو ((الى الحد من اختصاصات الدولة والى عدم تدخلها فى الحياة الاقتصادية للفرد))[41] . ورفض الاتجاه الثانى أى الاشتراكية العمالية لأنه يخشى ((أن تصل بهم ((أى العمال)) الشهوة النفسية الى شل صناعتنا الناشئة بمطالبهم المسرفة))[42] .

ومن هنا انتهى الى ((المناداة بمذهب نظنه يتمشى مع آراء العقلاء منا . وهذا المذهب هو مذهب الديمقراطية الاجتماعية . ننادى بالديمقراطية لأننا نعتز بالفرد وحرية الفرد وكرامة الفرد ونحن نريد تلك الديمقراطية اجتماعية لتحقيق عدلا اجتماعيا . وهذا العدل لن يكون بغير تدخل الدولة . وهذا التدخل لن يكون بغير تشريع والتشريع تصدره الأمة))[43] .

اذن فقد رفض منذور الاشتراكية العمالية التى ما هى الا الاشتراكية الماركسية التى ترتكز على أساس مادى بحت . ورفض الديمقراطية الحرة لأنها خالية من كل مضمون اجتماعى ولذلك كان الحل عنده هو الجمع بين النزعتين واستخراج مذهب

---

41 - غالى شكرى عوض : ادباء على طريق النضال السياسى ص 118

42 - غالى عوض : ادباء على طريق النضال السياسى ص 119

43 - المرجع السابق ، نفس الصفحة

معتدل يجمع بين ما فى الديمقراطية من احترام للفرد ولحقوقه ولحريته ، وما فى الاشتراكية من اقرار لمبادئ العدالة الاجتماعية . ذلك هو الحل الذى سماه ((بالديمقراطية الاجتماعية))

واذا كان مندور قد تأثر فى ذلك بالحل الذى قدمته البورجوازية المعتدلة فى أوربا فى الثلاثينات لانقاذ الديمقراطية من الفاشية والماركسية ، وهو الحل الذى جربه ليون بلوم فى فرنسا وروزفلت فى أمريكا . فان مندورا بتقديمه لهذا الحل قد حاول التخفيف من الصراع السياسى والاجتماعى الذى كانت تتخبط فيه مصر آنذاك ، حيث تعددت الاتجاهات والانقسامات والتسميات ، فتشتتت جموع الشباب الوطنى بين اتجاهات الارهابيين والفاشستيين والشيوعيين ، والاخوان المسلمين ، هذا من جهة . ومن جهة ثانية راعى مندور حالة الاقتصاد المصرى والفقر المدقع الذى يعيش فيه معظم المصريين تحت سيطرة الباشاوات .

فى هذا المناخ المكهرب وجد مندور نفسه وجها لوجه أمام العقليات القديمة المتحجرة التى كانت تتحكم فى الجامعة وفى القيادة السياسية وفى الصحافة وغير ذلك من الأماكن المهمة التى كان يرجى منها التوعية والثورة على هذه الحياة التعيسة .

لقد دخل مندور هذا الجو صحفيا ومناضلا سياسيا مؤمنا بحرية الكاتب والمفكر ولم يكن طرده من قبل محمود أبو الفتح كما رأينا سوى برهان قاطع على ثورية مندور ونضاله وايمانه بالرسالة التى ينتظرها الشعب والطبقة الكادحة من أمثاله .

وفي نفس الوقت لم يهمل الصحافة والسياسة بل واصل الكتابة في جريدة حزبه " الوفد " الذى رشحه ممثلا لدائرة " السكاكيني " وفاز في الانتخابات وأصبح عضوا في البرلمان سنة 1950 . لكنه فوجئ بعد ذلك مباشرة بورم أصاب دماغه وكاد يقضي على بصره لولا تفطنه لبداياته . فعرض نفسه على أطباء العيون الذين قرروا سفره فورا الى لندن لازالة هذا الورم .

وبالفعل قامت حكومة الوفد بما عليها في تسهيل سفره ، وفي المستشفى القومي بلندن أجريت له عملية فتح الجمجمة وازالة الورم . ونجحت العملية وعاد مندور من جديد الى المحاماة ((1951)) . لكنه وجد الخبر الذى نشرته جريدة " أخبار اليوم" قبل سفره عن اصابته بالعمى قد جعل الموكلين يقلون . كما تبين له أيضا أن هذه المهنة لا تفي بروغباته وفي ذلك يقول : ((أحسست أن مهنة المحاماة لا تشبع نزعاتي الثقافية ولا تكاد تتسع للاستفادة من كل الثقافة القانونية التي حصلتها في القاهرة أولا ثم في باريس ثانيا حيث واصلت تلك الدراسة وبخاصة في ميادين الاقتصاد السياسي والتشريع المالي . فمعظم القضايا تحتاج الى مهارة في الاجراءات أكثر مما تحتاج الى ثقافة قانونية واسعة . والمرافعات تكاد تقتصر على مناقشة وقائع وأحداث . وهكذا رأيتني أعود الى حقلي الأول حقل القراءة في كتب الأدب والفن والثقافة العامة والكتابة فيه سواء في الصحف والمجلات أم في الكتب فضلا عن القيام بالتدريس بصفة مستمرة))[46] . وبذلك انسحب مندور من مهنة المحاماة

---

46 - فاروق شوشة : محمد مندور والنقد . مجلة الآداب يناير 1961 ص 37

وبعد فترة قصيرة من انفصال مندور عن جريدة ((المصرى))
تولى رئاسة تحرير جريدة أخرى أكثر حرارة واندفاعا الى حماية
الشعب . تلك هى جريدة ((الوفد المصرى)) التى اشتغل فيها رئيسا
لتحريرها ابتداء من فبراير 1945 . وقد واجه مندور صعوبات عديدة
فى بداية الأمر لكنه استطاع أن يتخلص منها بسرعة بفضل صبره وقوة
ارادته . وأثبت بذلك جدارته وكفاءته الصحفية بمقالاته الموضوعية
المستندة الى الدرس والتحليل العلمى الدقيق . والتى ابتعد فيها
عن الصراخ الخطابى الفارغ الذى كانت تشتهر به المقالات السياسية
آنذاك .

ولم ينج مندور بسبب نقده اللاذع من كيد الباشوات
الاقطاعيين المسيطرين على الحزب والدولة ، حيث أخذ الى السجن
عدة مرات فيما بين عامى 45 و 1946 ونسبت اليه عدة تهم منها
الشيوعية.[44]

وقد قام اثر ذلك اسماعيل صدقى رئيس الوزراء آنذاك باغلاق
مجموعة من الجرائد من بينها جريدة " الوفد المصرى " التى تولى مندور
رئاسة تحريرها ، ومجلة " البعث " التى كان يصدرها على حسابه الخاص
ونظرا لاشتداد الحملة ضده حتى من قبل " حزب الوفد " الذى ينتمى
اليه . قرر مندور توجيه نفسه الى المحاماة والانتفاع بدراسته القانونية .
فاشتغل محاميا فى أوائل سنة 1948 . وقد ساعده فى ذلك شهرة
اسمه فى ميدان الصحافة . الشئ الذى جعل الموكلين يأتون اليه
((من أقصى الصعيد وأقصى شمال الدلتا فى القضايا الجنائية
الكبيرة))[45] . وقربه ذلك من الجمهور ومعايشة قضاياه بأنواعها المختلفة .

---

44 - انظر: فؤاد دوارة . شيخ النقاد يتحدث مجلة المجلة فبراير 1965 ص 61

45 - المصدر السابق ص 62 .

سنة 1952 وعاد الى حقل الثقافة والدراسات الأدبية والنقدية بعد أن تحققت آماله بقيام ثورة 23 يوليو 1952 التي وضعت حدا للاحتلال الانجليزي وأنقذت البلاد من هوة الضياع .

ويمكن تقسيم هذه المدة الطويلة ((من سنة 1940 حتى سنة 1952)) الى قسمين : القسم الأول ((40 - 1945)) ركز فيه على الدراسات النقدية . والقسم الثاني ((45 - 1952)) وجه فيه كل اهتمامه نحو الصحافة والسياسة غير أنه لم ينقطع خلالها عن التدريس . فقد اشتغل مدرسا للنقد الأدبي بجميع فروعه بمعهد الصحافة ثم أستاذا بمعهد التمثيل ورئيسا لقسم الأدب الدرامي فيه .

وبعد انشاء المعهد العالي للدراسات العربية في أواخر عام 1953 من قبل جامعة الدول العربية التحق مندور أستاذا به . ومن هنا تبدأ المرحلة الثانية من حياته النقدية وهي مرحلة النقد الوصفي التحليلي التي ((التزم فيها أسلوبا علميا محايدا يهدف الى التوصيف والتحليل والتثقيف أكثر مما يهدف الى التوجيه)).[47] وقد أصدر في ذلك مجموعة من الكتب عن أدبنا المعاصر قام بطبع معظمها المعهد العالي للدراسات العربية . ومن تلك المجموعة الكتب التالية :

- محاضرات عن اسماعيل صبري ((1956))
- محاضرات عن ولي الدين يكن ((1956))
- مسرحيات عزيز أباظة ((1958))
- المسرح ((1959))

---

47 - ابراهيم حمادة : المنهج النقدي للدكتور مندور . مجلة الجديد عدد 8 1972 ص 50 .

- مسرح توفيق الحكيم ((1960))
- المسرح النثرى ((؟))
- ابراهيم المازنى ((؟))
- خليل مطران ((؟))
- مسرحيات شوقى ((؟))
- الأدب ومذاهبه ((؟))
- الشعر المصرى بعد شوقى (ثلاث حلقات) .
- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ((؟))

وغيرها من الكتب الأخرى التى كتبها فى هذه المرحلة من حياته النقدية . كما قام بترجمة عدة كتب أضيفت الى المجموعة الأولى من بينها ((نزوات مويان والليالى)) لألفريد دى موسيه ((1959)) و((مدام بوفارى)) لجوستاف فلوبير ((1962)) .

ولم ينقطع مندور عن الكتابة فى الصحافة حيث واصل الكتابة فى جريدة ((الجمهورية)) وفى جريدة " الشعب" ودخل فى عدة معارك نقدية سنذكر بعضها فيما بعد . غير أن مندورا قد حرص فى هذه الفترة أن يظل بعيدا عن المشكلات السياسية المباشرة. وامتزجت هذه المرحلة النقدية بمرحلة ثالثة هى مرحلة ((النقد الايديولوجى)) وهى المرحلة الأخيرة التى انتهت اليها نظرة مندور النقدية بعد رحلة قضاها فى خدمة الثقافة والوطن والشعب.

ومندور رغم أنه لم يتخل فى جميع مراحل حياته النقدية عن دفاعه الحار الصادق عن حقوق الانسان ومطالب الطبقة الكادحة . فانه لم يربط الأدب والفن بالنضال الاجتماعى ، وبالواقعية الاشتراكية ، إلا بعد أن سدت أبواب الصحافة السياسية وتوقف

النشاط الحزبى بانتصار الثورة فى 23 يوليو 1952 . وبذلك لم يجد مندور مجالا آخر يتسع لنشر دعوته الى الاشتراكية العلمية، وبلورة أفكاره التقدمية ، التى كان يدعو اليها داخل حزب الوفد. فانتقل فى هذه المرحلة الى التطابق بين النظرة السياسية فى شؤون الحياة والنظرة السياسية فى شؤون الأدب والفكر . ومن هنا نجد نفس القضايا الاجتماعية التى كانت تشغله فى مقالاته السياسية أصبحت تشغله فى مقالاته النقدية . وهكذا تم اللقاء عنده بين التنظير والتطبيق ،والتحمت الفجوة التى نجدها قائمة عند معظم النقاد والأدباء الذين اهتموا بمشاكل الحياة العامة فى أعمالهم الخاصة . دون ربطها بكتاباتهم الأدبية والنقدية.

وقد كان لتوليته رئاسة تحرير مجلة " الشرق" السوفياتية التى كانت تصدر فى القاهرة .والتقائه بالكاتب الروسى الكبير سيمونوف فى موسكو الذى تحادث معه كثيرا حول مشاكل الأدب، عامة والأدب السوفياتى خاصة[48] ،الأثر الكبير فى دعوته الى المنهج الواقعى الاشتراكى .

وبذلك غير مندور مفهومه للواقعية التى كان يرى فيها ((الكشف عن الواقع الحقيقى لنفوس الأفراد وحياة المجتمع. وهو واقع كان كتاب هذا المذهب يؤمنون بأنه واقع شرير. فالانسان فى جوهره حيوان مفترس شرير وما الخير الا طلاء نحيل))[49] .

تلك هى الواقعية النقدية التى كان يعرفها مندور . أما الواقعية الجديدة فقد كان مفهومه لها مضطربا حيث كان يقول

---

48 - محمد مندور : الأدب ومذاهبه ،القاهرة . دار نهضة مصر للطبع والنشر ،الفجالة (د.ت) ص 91 وما بعدها .

49 - المصدر السابق ،نفس الصفحة

((من حين الى حين تفسيرات جديدة لمعنى الواقعية فى العالم الاشتراكى وكانت هذه التفسيرات تزعم أنها لا تملى على الواقع شيئا ولا تزور فى حقيقته ، بل تدعى أنها هى الأخرى انما تكشف عن حقيقة هذا الواقع))[50] .

وعاد مندور من رحلته الى العالم الاشتراكى بحقيقة نظرية الواقعية الاشتراكية التى بلورها فى المنهج الايديولوجى الذى دعا اليه . فما هو هذا المنهج الايديولوجى ؟

يجيبنا محمد مندور بأنه منهج نقدى جديد نتج عن الفلسفتين الاشتراكية والوجودية . ((وهو منهج يختلف عما كان يسمى فى اواخر القرن الماضى بالمنهج الاعتقادى ، فهو لا يريد أن يؤاخذ الأدباء والفنانين على أساس من معتقدات خاصة يتعصب لها الناقد وتعمى بصيرته))[51] وانما ((يسمى المنهج الايديولوجى الى تبين مصادر الأدب والفن من جهة وأهدافهما أو وظائفهما من جهة أخرى عند هذا الأديب أو ذاك))[52] .

ومن هنا يجعل مندور للأديب وظيفة يؤديها غير وظيفة المتعة والتسلية و ((أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة . وأن الأدب والفن قد أصبحا

---

50 - محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص 92 وما بعدها .

51 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 233 .

52 - المصدر السابق ، ص 234 .

للحياة ولتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر))
ويرى النقد الايديولوجي أيضا ((أنه لم يعد من الممكن أن يظل الأدب والفن مجرد صدى للحياة بل يجب أن يصبحا قائدين لها))[53] فقد ((حان الحين لكي يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها))[54].

والمنهج الايديولوجي عند مندور يجمع بين عدة اتجاهات تخدم في معظمها الحياة كاتجاه الفن للحياة ، واتجاه الأدب والفن الهادفين ، والواقعية ، والالتزام في الأدب والفن . غير أن مندورا قد لاحظ ما وقع فيه بعض الأدباء والفنانين الذين اهتموا بالمضمون وأهملوا القيم الجمالية والأصول الفنية في سبيل خدمة المجتمع . وبذلك أصبح الأدب عندهم بعيدا عن الفن . ومن هنا حرص مندور على توفر القيم الجمالية والأصول الفنية في النقد الايديولوجي الذي لا يمكن ((أن يغني بأية حال عن النقد الفني الجمالي الذي يتميز به الأدب عن غيره من الكتابات . فالأدب هو كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته انفعالات عاطفية أو احساسات جمالية . وهو بتعريف آخر صياغة فنية لتجربة بشرية . مما يحتم ضرورة الاهتمام بالصورة الأدبية التي يصب فيها الأديب مضمونه الانساني))[55] . والمنهج الايديولوجي لا يسلب حرية الأديب أو الفنان انما يرجو منه الاستجابة ((لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية)) .

ويركز المنهج الايديولوجي في تأدية وظيفته على ثلاثة عناصر أو مبادئ[56] وهي :

---

53 - النقد والنقاد : المعاصرون ، ص 235

54 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

55 - محمد مندور : مذهبي في النقد . مجلة المجلة يوليو 1965 ص 59 .

56 - انظر : محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ص 237

أولا : ((تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها)) وهو في هذه النقطة يقدم المساعدة للقارئ على فهم النص وتذوقه ((وإدراك مراميه القريبة والبعيدة)) كما أنه بذلك يعيد صياغة العمل الأدبي في صورة جديدة اقد تضيف أو تكشف عن قيم جديدة بعيدة عن ذهن القارئ أو ربما حتى المؤلف وبذلك يصبح النقد خلقا وابداعا .

ثانيا : ((تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة . أي في مضمونه وشكله الفني ووسائل العلاج كاللغة في الأدب والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال في التصوير مثلا))[57]

ثالثا : ((توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف ولا املاء ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين)) .[58]

هذا هو المنهج الايديولوجي الذي دخل من أجله مندور في عدة معارك نقدية خاصة مع رشاد رشدي الذي يرى في هذا الاتجاه اتجاها سياسيا واجتماعيا أكثر منه اتجاها أدبيا ونقديا . ويرى غالي شكري أن هذا الصراع بين محمد مندور ورشاد رشدي يعود في أساسه الى عام 1954 حيث انقسم النقاد الى فريقين : فريق يناصر مذهب " الفن للحياة " وفريق آخر يناصر مذهب " الفن للفن " .

ففريق المحافظين يسلب من الأدب كل غاية اجتماعية ويقصره على الجمال الفني . وفريق المجددين ((يرى أن الفنان ليس كائنا معزولا

57 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 237

58 - المصدر السابق ، نفس الصفحة .

عن المجتمع الذى يعيش فيه ولا بد له لكى يكون صادقا أن يعكس الحياة التى تضطرم من حوله فيما ينشئه من آثار فنية))[59] .

وبعد هذا الصراع الذى دار بين طه حسين وعباس محمود العقاد من جهة ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض الذين يمثلون فريق المجددين من جهة أخرى . ثارت القضية من جديد سنة 1959 بين مندور ورشاد رشدى .

فقد كتب رشاد رشدى عدة مقالات يرفض فيها الوظيفة الاجتماعية للأدب ويرى ((العمل الفنى كيانا جماليا مستقلا عن صاحبه والظروف المحيطة به . بل أن الفن العظيم فى رأيه هو ما ازداد استقلالا عن الكاتب ومجتمعه))[60] .فى الوقت الذى نجد فيه مندورا يدعو الى المنهج الايديولوجى فى النقد كما رأينا وبذلك تصدى مندور لهذا الاتجاه تصديا عنيفا علميا دقيقا دافع فيه عن الأصول العامة للنظرية الواقعية فى الأدب وعن الأصول الجمالية للعمل الفنى .

ولم تبق المعركة بينه وبين رشاد رشدى فى حدود الموضوعية بل تعدت ذلك الى أن أصبحت عبارة عن متاهات لفظية وتبادل للسباب.

وختم مندور حياته النقدية بمجموعة مؤلفات أخرى منها :

- قضايا جديدة فى أدبنا الحديث ((1958))
- النقد والنقاد المعاصرون ((؟))
- الثقافة وأجهزتها ((1962))
- اعلام الشعر العربى " أحمد شوقى " ((1970))
- فى المسرح المصرى المعاصر ((1971))

---

59 - غالى شكرى : ماذا أضافوا الى ضمير العصر . القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر 1967 ص 25

60 - المرجع السابق ، ص 26

- الأدب وفنونه ((1974))
- فن الشعر ((1974))
- المسرح العالمي ((؟))

الى جانب هذا فقد ترك لنا مندور بعضا من محاولاته في الكتابة الفنية منشورة في المجلات القديمة . من ذلك قصة " الشدليئة " التي نشرها في مجلة الثقافة [61] . ((وهي قصة تاريخية عن الفترة المسيحية في روما . وتدور حول أمرأة بدأت عاهرة وانتهت قديسة))[62] وقد قام المخرج السينمائي بهاء الدين شرف بتحويلها الى شريط سينمائي بعنوان " الهام " سنة 1948 . ((وأما القصص والمسرحيات والمقالات الانشائية فلم أنشر شيئا منها في كتب وان كنت قد نشرت بعض المقالات العاطفية في مجلة " الثقافة " القديمة مثل مقال بعنوان " الندى " وآخر بعنوان " النأى "[63] وثالث بعنوان " النرفانا "))[64] . كما أنه قد حاول قول الشعر في أوائل مرحلته الجامعية [65] . ويذكر لنا مندور مما قاله بيتين هما :

" احسان " كم كابدت فيك مصائبا   لم يلقها في المغرمين خلافي
كم جبت شبرا علني بك التقي   والبرد قاس والرياح سوافي [66]

وودع مندور العالم مساء التاسع عشر من شهر مايو 1965 عن عمر يناهز الثامنة والخمسين . تاركا خلفه رصيدا ضخما من الآثار الأدبية والنقدية والمترجمة .

---

61 - مجلة الثقافة عدد 146 بتاريخ 8 /10/1941.

62 - فاروق شوشة : الدكتور محمد مندور والنقد . مجلة الآداب يناير 1961 ص 43

63 - مجلة الثقافة عدد 46 بتاريخ 14/ 11/ 1939.

64 - مجلة الثقافة عدد 42 بتاريخ 17/10/ 1939.

65 - فاروق شوشة : الدكتور محمد مندور والنقد . مجلة الآداب يناير 1961 ص 43

واذا كان لكل ناقد مبدع اتجاه خاص يختلف به عن النقاد الآخرين . فما هو اتجاه الناقد محمد مندور في تحديد أصوله النقدية ومفاهيمه الشعرية ؟ ذلك ما سنحاول الالمام به في الفصول التالية .

٣. أصول النقد عند محمد مندور

مفهوم النقد ووظائفه

المناهج النقدية

1 - مفهوم النقد :

بعد أن عرفنا من هو مندور، وما هي المراحل الثقافية والنقدية التي مر بها، يحسن بنا أن نلحق بذلك مفهومه للنقد والمقاييس التي يعتمد عليها الناقد في دراسة الآثار الأدبية. خاصة وأنه من المعروف أن النقد قبله قد أصبح ((اما سبابا أو اعلانا، فهذا يريد أن يحطم " الأصنام" ، والجمهورة العظمى لا هم لها الا أن ترضى هذا أو ذاك بالاعلان عن كتبه اعلانا متنكرا في صيغة النقد الأدبي))[1] و((ليس هذا بالنقد الذي يستطيع أن يساهم في توجيه الأدب وجهة الأمانة العقلية والصدق في العبارة))[2].فالنقد الأدبي كما يحدده مندور: ((هو فن تمييز الأساليب، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمفهومه الأوربي الواسع عندما نقول : ان الأسلوب هو الرجل نفسه، ووظائف النقد هي : التفسير والتقييم والتوجيه ... ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة في خلق العمل الأدبي باضفاء مفاهيم، وابراز أهداف وتحديد قيم قد تكون كامنة في العمل الأدبي أو مستكنة في باطنه))[3]. وهو ما ذهب اليه لانسون ((1866 - 1936)) شيخ مؤرخي الأدب الفرنسي في كتابه عن " منهج البحث في الأدب" الذي ترجمه محمد مندور وألحقه بكتاب ((النقد المنهجي عند العرب)) .

ويبدو أن مندورا قد تأثر به تأثرا قويا حيث استقى منه كثيرا من المفاهيم الأدبية والنقدية كهذا المفهوم الموجز . وعلى

---

1 - محمد مندور: في الميزان الجديد : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة 1973 ص 9

2 - المصدر السابق ، ص 10

3 - فؤاد دوارة : شيخ النقاد يتحدث . مجلة المجلة فبراير 1965 ص 71.

الرغم من ايجازه فقد ألم بجوانب الموضوع كله . ((فالنقد فن تمييز الأساليب)) والأسلوب عند مندور هو كما يراه المفكر الفرنسي " بيفون " في القرن الثامن عشر الميلادي حيث يرى ((أن الأسلوب هو الرجل نفسه)) فكلمة الأسلوب هنا لا تقتصر على التعبير اللغوى ولا على الطريقة المتبعة ، بل تتعدى ذلك الى الأديب نفسه فتشمل أسلوبه في الحياة ومزاجه الخاص وموقفه تجاه هذه الحياة ، وما فيها من أحداث مختلفة ، الى جانب طريقته في التأليف والتعبير والتفكير والاحساس . أى ((أن أسلوب الكاتب ينصرف أيضا الى مزاجه الخاص من حيث انه مفكر ساخر أو عاطفي انفعالي ، أو متفائل أو متشائم ، مرهف الحاسة الجمالية أو مثلومها . وعلى هذا الأساس نعتبر تمييز الأساليب تحديد الخصائص النفسية والاجتماعية والجمالية لكل كاتب ، فضلا عن أسلوب تعبيره اللغوى))[4] .وتنحصر مهمة النقد أو الناقد حسب قول مندور في ((التفسير والتقييم والتوجيه)) .

أما التفسير ((فيكون أولا للعمل المنقود في ذاته لاستجلاء وايضاح مصادره وأهدافه وخصائصه الفنية))[5] . خاصة وأن معظم الأعمال الأدبية تتسم بالغموض والايحاء وخلق الصور مما يجعل فهم مضمونها عسيرا على القارئ العادى ، بل ربما تعدت القارئ العادى كما هو الحال في كثير من الأعمال الرمزية التي يصبح التفسير لها مهمة أساسية للناقد حتى يساعد القارئ على ادراك خفاياها ومراميها القريبة والبعيدة . ومن أمثلة ذلك مالاحظه مندور في

---

4 - محمد مندور : الأدب وفنونه : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة 1974 ص 147

5 - المصدر السابق ، نفس الصفحة .

((مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم ، فالقارئ العادى قد يظن أنها مجرد صياغة درامية للمعجزة الدينية التى حدثت فى تاريخ المسيحية ، ويتحدث عنها القرآن الكريم فى سورة الكهف ، بينما يتبين الناقد أن المؤلف قد اتخذ من هذه القصة الدينية وسيلة لتجسيد مفهومه الخاص للحياة ، من حيث ان الحياة ليست جوهرا فى ذاته مستقلا بذاته ، بل الحياة تتكون من الروابط التى تربط الانسان بعصره وبيئته ومحيطه ، بحيث اذا تقطعت تلك الروابط بحكم الزمن ، ذبل معنى الحياة وجوهرها فى الانسان وأصبحت هى والموت سواء ، بل الموت أفضل منها ، وهذا هو ما حدث لأهل الكهف الثلاثة فى مسرحية الحكيم))[6] . ويرى مندور ((أن تفسيرات النقاد المختلفة للأعمال الأدبية الكبيرة الرمزية منها وغير الرمزية تعتبر مشاركة قوية فى خلق تلك الأعمال أو اثرائها بمفاهيم ومعان جديدة . . . ربما لم تخطر لمؤلفيها الأصليين على بال))[7] ، ذلك أنه من المؤكد أن معظم الأعمال الأدبية الكبيرة الشهيرة لم تنل هذه الشهرة الا بفضل تفسيرات النقاد لها . فمثلا نجد شخصية " هملت " التى خلقها شكسبير فى روايته تأخذ صورا متعددة عند النقاد فمنهم من يرى فى شخصيته ((شابا نزلت به محنة تآمر أمه مع عشيق لها على اغتيال أبيه ، فأصيب بهزة عصبية عنيفة أخذ يرى معها أشباحا ويضطرب سلوكه وينحل عزمه ، وكأنه على حافة الجنون ، بينما يرى نقاد آخرون أنه رجل سليم العقل والأعصاب ، بل متينها ، واذا كان قد أصيب بالشك والتردد فيما اعتزمه من الانتقام لأبيه ، فان ذلك لم يكن لا ضطراب نزل بنفسه أو لخلخلة أصيبت بها أعصابه بل لأنه

6 _ الأدب وفنونه ، ص 148

7 _ المصدر السابق، ص 149

كان شابا جامعيا واسع الثقافة طغى عليه التفكير والحرص على التثبت وطول الموازنة بين دوافع الاقدام ودوافع الاحجام ، حتى شل تفكيره الطويل المستمر في النهاية ارادته وقدرة عزمه على التنفيذ . وعندما ظهرت الفرويدية والعقد النفسية التي تعمل في العقل الباطن - الذي اكتشفه فرويد وأنصاره - ظهر من النقاد من يرى في هملت شابا أصيب بعقدة أوديب ، أي أنه كان يعشق أمه الى الحد الذي عاق إرادته بل شلها عن الانتقام))[8].

هذه بعض التفسيرات التي قدمها النقاد لشخصية " هملت " وهي أبعاد ومعاني جديدة للصورة التي رسمها له شكسبير . وبذلك نلاحظ مدى مساهمة النقاد في خلق الصورة الكاملة وتوضيح أجزائها المختلفة التي يعتورها الغموض.

ويرى مندور أن التفسير لا يقف عند هذا الحد بل يمتد - وبخاصة فيما يسمى بالدراسة الأدبية وتاريخ الأدب - ((الى تفسير الظواهر والاتجاهات والخصائص التي يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة))[9] والدراسة الأدبية حسب قول مندور تقوم ((على منهج علمي يجمع بين التاريخ والتفسير والنقد ، وهو منهج يمكن أن يختلف فيه أساتذة الأدب وفقا للأهمية النسبية التي يعطيها كل منهم لأحد هذه العناصر فيولي أحدهم الأهمية الأولى للتاريخ أو للتفسير أو للنقد كما أن كلا من هذه العناصر يمكن أن تختلف فيه وجهات النظر فيصب أستاذ اهتمامه على تاريخ العصر والبيئة على حين يصب آخر هذا الاهتمام

---

8 - الأدب وفنونه ، ص 150 .

9 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

على تاريخ حياة الأديب الشخصية . كما أن التفسير قد يكون اجتماعيا وقد يكون نفسيا ، والنقد قد يكون ذاتيا تأثريا أو قاعديا موضوعيا ، كما قد يكون جماليا أو ايدلوجيا))[10] وهو يقصد بالنقد فى الدراسة الأدبية عنصر التقويم فقط وليس النقد بمعناه العام الذى يشمل التفسير والتوجيه .

ومهما يكن فان الاختلاف بين النقد والدراسة الأدبية لا يتمثل الا فى نسبة استعمالهما لبعض العناصر . ففى النقد مثلا يحرص الناقد على عنصرى التقييم والتوجيه أكثر من حرصه على التفسير والتحليل . فى الوقت الذى نجد فيه الدراسة الأدبية تخلو من النقد التوجيهى مع أنها تجمع بين عدة مناحى نقدية كما رأينا فى قول مندور .

وعن طريق التفسير تتولد فى ضوء ثقافة الناقد وخبرته صور ومفاهيم جديدة ((حتى ليقول أحد أساتذة الأدب : " ان شيئا لم يؤثر فى الآداب القديمة مثل ما أثرت فيها الثقافات الحديثة))[11] بمعنى أن الدارسين والنقاد المحدثين ذوى الثقافة الواسعة يعيدون فهم الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء ثقافتهم الحديثة أى أنهم ((يسكبون فى تلك الأعمال قيما ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر لكاتبها القدماء ببال ، ولكنها مع ذلك لا تعتبر غريبة ولا مقحمة على أعمالهم الأدبية ، وان ظلت كامنة خلف سطورهم وفى أعماق مؤلفاتهم ، حتى يجىء الأساتذة المحدثون فيستخرجونها منها وكأنهم قد خلقوها خلقا جديدا))[12] وفى هذا الصدد نجد مندورا يرى

10 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 147

11 - الأدب وفنونه ، ص 149

12 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 201

أن التفسير فى النقد الأدبى ((قد يكون وسيلة أو مرحلة لتقييم العمل الأدبى ثم لتوجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر جمالا وتأثيرا))[13] أى أنه عبارة عن المرحلة الأولى وتليها المرحلة الثانية المتمثلة فى تقييم الأعمال الأدبية . وهى الوظيفة الثانية للنقد الأدبى عند مندور والتى تثير فى وقتنا الحاضر جدلا شديدا حول أسسها وطريقة تحقيقها ، حيث انقسم النقاد واختلفوا ((فى الأهمية التى يجب أن يوليها الناقد لكل من المضمون والشكل فى العمل الأدبى وذلك لأنه وان يكن المضمون والشكل يكونان فى العمل الأدبى وحدة متماسكة ينعكس كل منهما على الآخر ويؤثر فيه ويحدده أحيانا كثيرة ، الا أن العملية النقدية تفصل بينهما ، كضرورة من ضرورات التحليل والايضاح ، دون اهمال بابهما لطا سبق أن قررناه من أن مضمون العمل الأدبى وهدفه يوجه الأديب نحو اختيار الصورة الفنية القادرة على ابرازه وتجسيده ، بل واختيار المبادئ الفنية الأكثر مواتاة لرسم تلك الصورة))[14] . فنحن نجد النقاد الشكليين الذين يتسترون أحيانا تحت اسم ((أنصار الفن)) يرون أن مناقشة الناقد للكاتب فيما يهدف اليه فى مضمون شعره أو مؤلفه ، تحد على حريته ، ومن هنا على الناقد - حسب رأيهم - أن يقتصر فى نقده على الشكل فقط أى ((ينظر فى كيف قال الكاتب ما أراد قوله ، وعلى أى نحو سار وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب اليها العقول والقلوب . أم لم ينجح ؟ وهذا المنهج يستند فى النهاية الى ما عرف منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، باسم الفن للفن ، وكان

---

13 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 199 .

14 - الأدب وفنونه ، ص 156 .

يقصد به الفن للجمال وللجمال وحده ، أى لجمال الصياغة))[15] وقد لاحظنا تأثر مندور فى بداية حياته النقدية بهذا الاتجاه الشكلى، خاصة فى مفهومه للأدب والشعر حيث رأيناه يسقط عن الشاعر أو الأديب مسؤليته نحو مجتمعه وقضاياه الكبرى . بينما نجده فى أواخر حياته ينضم الى أنصار المضمون ولكن بصورة معتدلة نوعا ما . ((فأنصار المضمون يرون أن من واجب الناقد أن يتبين ما يريد الكاتب أن يقوله أو يوحى به للبشر أو يثيره فيهم من انفعال ، ثم ينظر بعد ذلك - فى المرتبة الثانية - فى كيف قال أو أوحى أو أثر ، وفى مدى نجاح الأصول الفنية التى اختارها واستخدمها لتحقيق هدفه ، وان كانوا لا ينكرون قيمة الجمال فى الصورة الكلية للعمل الأدبى وفى صور التعبير الجزئية لا باعتبار أن الجمال غاية فى ذاته فحسب ، بل وباعتباره أيضا وسيلة فنية ناجحة فى تحقيق الهدف الانسانى وفتح العقول والقلوب والنفوس))[16] . فالأديب عندهم يجب أن يسعى فى أدبه الى تطوير المجتمع والحياة البشرية نحو هدف أكثر نقدما واسعادا للبشر . ويرى مندور أن ((الناقد من حقه بل من واجبه . . مناقشة الأديب فى صحة أو مرض وسلامة أو انحراف وصدق أو تزوير ما يريد أن يقوله أو يوحى به أو يستثيره فى النفوس .))[17] كما أنه عليه أن لا يهمل جانب الشكل ، المتمثل فى الصياغة الفنية . وبذلك يكون تقييم العمل الأدبى حسب قوله ((بشقيه المضمون والشكل)) . وهو يحدد بعض المقاييس التى يمكن أن يستعين بها الناقد فى هذا التقييم وهى :

---

15 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 157 .

16 - الأدب وفنونه ، ص 158 .

17 - المصدر السابق ، ص 160 .

1 - النظر ((فى نوع التجربة التى اختارها الكاتب)) .[18]

2 - النظر ((فى طريقة علاجه لهذه التجربة ، والمضمون الذى صبه فيها))[18]

3 - تحديد الهدف الذى يسعى اليه الأديب وتقييمه والحكم عليه أوله

4 - يلتقط الناقد ((بعد ذلك التأثرات الذاتية والجمالية والخواطر التى يطبعها العمل الأدبى على صفحة روحه أو يثيرها فى خاطره ، ثم يبحث فى ضوء ثقافته الفنية وخبرته التطبيقية عن الأصول والمبادئ التى يستطيع أن يفسر ويبرر بها نجاح الأديب أو فشله فى التأثير . وقد يوازن بينها وبين أصول ومبادئ يرى أنها ربما كانت أكثر جدوى وفاعلية لو استخدمها المؤلف ، وذلك وفقا للفن الأدبى الذى اختار صورته قالبا لموضوعه)) .[19]

أما الوظيفة الثالثة والأخيرة فهى توجيه الأدب والأدباء وهى تتشابه مع الوظيفة الثانية من حيث اختلاف نظرة النقاد والأدباء اليها . ((فمن الأدباء من يظنون فى محاولة توجيه النقد والنقاد لهم وجهة انسانية أو فنية معينة ، اعتداء على حريتهم وتعويقا لانطلاق طاقاتهم)) .[20] غير أن مندورا يرى أنه ((ومع التسليم بأهمية الحرية وضرورتها لتفتق الذهن وانطلاق المواهب ، فان الحرية لا يمكن أن تصل الى حد الاضطراب والفوضى أو الاستهتار والعبث . بل ان لكل مجتمع وسائل حياته وفلسفتها الخاصة وحاجات أفراد هذا المجتمع وان لها ضغطا ونداء لا بد

18- الأدب وفنونه ، ص 160

19- الأدب وفنونه ، ص 161

20- المصدر السابق ، ص 162

أن يستجيب له الأديب الصادق الادراك والحس بطريق شعوري ولا شعوري معا)) [21] . وبذلك تبقى مهمة النقد والنقاد عندئذ متمثلة في ((تنبيه الأدباء الذين لا يدركون حقائق واقعهم ولا يستجيبون لها لعزلتهم أو انحرافهم أو عدم وعيهم الكافي بما يأليه منهم مجتمعهم من قيم انسانية وجمالية قد تكون صدى لهذا المجتمع كما قد تكون قيادة يستجيب لها لا ستكمال دواعيها في نفوس أفراده، بل وضرورتها)) [22] وعلى هذا الأساس بنى محمد مندور منهجه الايديولوجي الذي حدد وظائفه في ثلاث مهام هي : التفسير والتقييم والتوجيه . ونستنتج من هذا أن هناك قيما وأصول نقدية ثابتة في المنهج النقدي عند مندور لم يصبها التغيير رغم التطور الذي خضع له منهجه النقدي فهي بقيت ثابتة متنقلة من المنهج التأثري الى المنهج الوصفي فالمنهج الايديولوجي الواقعي الاشتراكي .

2- المناهج النقدية :

ويرى مندور أن أقدم منهج للنقد ظهر في التاريخ القديم هو المنهج التأثري الذي صاحب ظهور فنون الأدب المختلفة خاصة فن الشعر . ولعلنا نذكر ما وصلنا عن بدايات النقد العربي القديم من أحكام نقدية ذاتية تأثرية تعبر عما لا حظه النقاد المحدثون من أن النقد قد ظهر في أول الأمر في صورة تأثرات عفوية تلقائية .

غير أن هذا النوع من النقد لم يبق منعزلا عن التطورات الأدبية والنقدية بل طرأت عليه تغييرات بمضي الزمن مما جعل

---

21 - الأدب وفنونه ، ص 162

22 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

النقاد لا يقتصرون اليوم في نقدهم على التعبير عن هذه التأثيرات الذاتية التي يتلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة بل أخذوا يبحثون عن أسباب هذه التأثيرات ويقومون بتفسيرها وتحليلها .

ويرى مندور أن " التأثيرية" لا يمكن أن تصير منهجا نقديا مكتفيا بذاته بل ان التأثرية يجب أن تكون المرحلة الأولى في النقد الأدبي على أن تتبعها بعد ذلك مرحلة أخرى موضوعية يحاول فيها الناقد تبرير انطباعاته النقدية بحجج موضوعية معتمدا في ذلك على الأصول والمبادئ العامة .

وانطلاقا من ذلك نجد النقد الأدبي يبدأ أساسا بالتأثر حيث يقوم الناقد بقراءة العمل الأدبي وتعريض نفسه له والبحث عن تأثيره فيه ، أي أنه لا بد من التجربة الشخصية المباشرة التي تعتمد في بداية الأمر على الذوق . فمن ((الواضح أن معرفة الأصول النقدية التي قال بها أرسطو أو غيره لا تكفي لتكوين الناقد القدير . والا لكفى تعلم قواعد تحرك كل قطعة من قطع الشطرنج لتكوين اللاعب الماهر ، بل لا بد للناقد من الدربة الطويلة التي تعينه على اتقان فنه ، وكل ذلك فضلا عن أن كل فن أدبي لا بد أن تتعلق فيه دقائق ولطائف لا تفسرها القواعد العامة ، بل تدرك بالذوق السليم والحس المرهف ، ثم يستنبط لها بعد ذلك التحليل الجزئ الخاص بها))[23] . أي أن الأساس في النقد هو الذوق ((الذى يطالعنا بطعم الأشياء على نحو لا يستطيعه أى تحليل))[24] . ((فالناقد الناقد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقدا

---

23 - الأدب وفنونه ، ص 143

24 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 77

حقا مالم يكن قادرا على أن يتلقى من العمل الأدبي ، أو الفني انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة أو المرآة المشوهة ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته ، أو ألوان الأدب والفن المختلفة)) [25] . غير أنه اذا كان الذوق هو الأساس في الادراك فانه لا بد من تبرير أحكامه حتى يتحول ((وسيلة للمعرفة تصح لدى الغير ، فالذوق عنصر شخصي والمعرفة ملك مشاع ، والملكة التي يستعمل بها الذوق معرفة هي ملكة التفكير ، فبالفكر ندعم الذوق وننقله من خاص الى عام)) [26] ، وذلك بتبرير الناقد لانطباعاته بحجج عقلية . ومن هنا ظهر نوعان من النقد : أحدهما النقد الذاتي أو التأثري Critique supjectiwe ou impressioneste وثانيهما النقد الموضوعي Critique objective . فالنقد الذاتي هو ((النقد القائل بأن الأدب مفارقات وأن التعميم فيه خطر ، وأن جانبا كبيرا من الذوق لا يمكن تعليله ، ولا بد من أن يظل في النهاية غير محول الى معرفة تصح لدى الغير)) [27] . وهو ماذهب اليه محمد مندور في بداية مرحلته النقدية . أما النقد الموضوعي فهو النقد الذي يرى ((بأن الأصل في كل نقد هو تطبيق أصول مرعية وقواعد عقلية لا تترك مجالا لذوق شخصي أو تحكم فردي)) [28] .

---

25 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 230

26 - في الأدب والنقد ، ص 11

27 - المصدر السابق ، ص 12

28 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

والواقع أن كلا منهما يحتاج للآخر فالنقد الذوقي لا بد له من تدعيم العقل له وتأييد انطباعاته . وكذلك النقد الموضوعي يحتاج الى الذوق في تأدية وظيفته ، مادام الأدب لا يمكن أن يتحول الى معادلات رياضية أو الى أحجام تقاس أو توزن . وبذلك يبقى الاختلاف بينهما قائما على مجرد تغليب عنصر على آخر .

أما المنهج الثاني الذي ظهر بعد المنهج التأثري فهو المنهج الاعتقادي Critique dogmatique ، ((الذي تسيطر عليه آراء ومعتقدات سبق أن استقرت عند الناقدين ، وذلك لهوى ديني أو وطني أو عنصري)) .[29] ويرى مندور أن بوادر هذا المنهج تعود الى نقد الشاعر اليوناني الكوميدي ((أرستوفان)) لشعراء التراجيديا القدماء وهم اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس ، حيث نقدهم في مسرحية ((الضفادع)) نقدا مبنيا على معتقداته الدينية والاجتماعية الخاصة . ويواجه هذا النوع من النقد اليوم هجوما عنيفا من النقاد والأدباء ، وذلك لأنه أشد أنواع النقد تعرضا للتجريح . غير أن مندورا يرى أنه ((مادمنا نبيح للأديب أن يصدر في أدبه عما يعتنقه من معتقدات فاننا لا ندرك لماذا لا نترك للناقد أيضا حريته في اعتناق ما يشاء من عقائد)) .[30] كما يرى أن الشئ الذي يجب ((أن نطالب به الناقد هو أن يقاوم ما قد تدفعه اليه عقائده الخاصة من تشويه للعمل الأدبي المنقود ، وأن ينحي ذاته وعقائده الشخصية أثناء رسمه لهذه الصورة حتى لا يشوهها))[31] ثم له

---

29 - في الأدب والنقد ، ص 14

30 - الأدب وفنونه ، ص 142

31 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

بعد ذلك أن يهاجم أو يناقش كما يشاء دون أن يطمس ((حقائق وقيم العمل المنقود الذى يصدر عن معتقدات تخالف معتقداته أو تتعارض معها ، لأن هذا يتعارض مع الروح العلمية السليمة)) [32] . التى يجب على الناقد أن يتصف بها ؛

ونتيجة لهذه الروح الاعتقادية ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر مجموعة من النقاد تدعو الى تطبيق النظريات العلمية على الأدب ، ومن بين هؤلاء الناقد الفرنسى هيبوليت تين الذى بنى منهجه على ثلاثة عناصر هى : الجنس والعصر والبيئة . وقد اتبعه فى ذلك المستشرق ((ارنست رينان)) فى دراساته للآداب السامية عامة والأدب العربى خاصة .

وفى ذلك يرى مندور أن البيئة الطبيعية تعد من العناصر الأساسية التى يمكن الاعتماد عليها فى تفسير اختلاف خصائص أدب أمة عن أدب أمة أخرى . فمن الواضح أن للطبيعة دورا كبيرا فى تكوين المميزات لدى مختلف الشعوب ، ولعل أكبر دليل على ذلك ، الاختلاف الواضح الذى ظهر بين الشعر العربى فى البيئة الأندلسية والشعر فى المشرق العربى . حيث ((من المؤكد أن تنوع موسيقى الموشح الاندلسى ، اذا قورن برتابة القصيدة العربية كما عرفت فى صحراء العرب ، انما يرجع الى حد كبير الى اختلاف البيئة الطبيعية المتنوعة المشاهد من جبال الى غابات الى وديان وأنهار عن بيئة الصحراء الرتيبة الساكنة)) [33] .

واذا كان مندور قد اعتبر البيئة الطبيعية من بين الأسس

---

32 - الأدب وفنونه ، ص 142

33 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

النقدية فانه يرفض البيئة الاجتماعية الخاصة بكل أديب والتى اتخذها ((سانت بيف)) منهجا له فى تفسير انتاج الأديب على ضوء حياته الخاصة . وذلك لما هو واضح ((من أن الشخصيات الضعيفة أو المادية هى التى تخضع لبيئتها وتتأثر بها بينما الشخصيات القوية كثيرا ما تتمرد على تلك البيئة وتؤثر فيها بدلا من أن تتأثر بها))[34]. الى جانب هذا فانه ((ليس من الضرورى أن تكون هناك علاقة مباشرة بين حياة الأديب الشخصية والتجارب التى يتخذها موضوعات لأدبه فليس من الضرورى مثلا أن يكون الأديب لصا أو قاتلا أو داعرا ليصف حياة وتجارب اللصوص والقتلة والداعرين ، ودراسة تاريخ الأديب العامة والشخصية هى التى تحدد على أية حال كل ذلك ، وتفسر فى الغالب موقفه من كل نوع من التجارب البشرية التى يصوفها))[35] . فمندور يريد من الناقد أن يقتصر على الأشياء العامة فى حياة الأديب وأن يأخذها بتحفظ دون أن يقوم بالتنقيب عن تفصيلات ودقائق حياته الخاصة ، خاصة وأن معرفة أطوار الأديب وحياته تعطينا صورة حقيقية تعيننا على فهم أدبه وتراثه .

ونشير الى أن معظم المناهج النقدية التى حاولت الاستفادة من النظريات العلمية تتجه فى أغلبها نحو دراسة تاريخ الأدب أكثر من نقدها للأدب ومن ذلك ماقام به الناقد الفرنسى ((فردينانند برونتيير)) ((1849 - 1906)) الذى قام بتطبيق نظريات العالم الاحيائى الانجليزى ((دارون)) ((1809 - 1882م))

---

34 - الأدب وفنونه ، ص 153 .

35 - المصدر السابق ، ص 155 وما بعدها .

عن ((التطور وأصل الأجناس)) على فنون الأدب ، وتوصل بذلك الى آراء نقدية أثارت مناقشة عنيفة . ومن ذلك قوله بأن الملحمة الشعبية القديمة قد تطورت عبر القرون حتى أصبحت تعرف في عصره باسم القصة النثرية الواقعية . وكذلك الشعر الغنائي الرومانسي الذى يرى أنه تطور عن الخطب والمواعظ الدينية التى كانت تلقى في الكنائس في القرن السابع عشر وما الى ذلك من آراء أخرى . وقد تأثر بهذه الدعوة الى استخدام المناهج العلمية في دراسة الأدب ونقده مجموعة من النقاد العرب المحدثين من بينهم عباس محمود العقاد ومحمد أحمد خلف الله ومحمد النويهي وهم الذين دخلوا في معركة نقدية مع محمد مندور الذى يرفض اقحام النظريات العلمية في مجال الأدب ونقده . ويرى أن في هذه الدعوة ((محنة ستنزل بالأدب لأن معناه الانصراف عن الأدب وتذوق الأدب وفهم الأدب والفرار الى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد))[36] . فالنقد في نظره هو ((وضع مستمر للمشاكل . والصعوبة هي في رؤية هذه المشاكل . وهي متى وضعت وضع حلها لساعته . والذى يضع المشاكل الأدبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا أى علم في الوجود . وانما هو الذوق الأدبي . وهذا شيء ليس له مرجع يرجع اليه))[37] . وهو ما يذهب اليه لانسون ويتبعه مندور في ذلك حيث يرى لانسون ((ان ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء هو النزعة الى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية والصبر الدؤوب

---

36 - في الميزان الجديد ، ص 162 .

37 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

والخضوع للواقع والاستعصاء على التصديق . تصديقنا لأنفسنا وتصديقنا للغير ثم الحاجة المستمرة الى النقد والمراجعة والتحقيق . وأنا لا أدرى أعلم ما سنعمله عندئذ أم لا ولكننى على ثقة من أننا سنعمل خيرا تاريخ أدبى ... واذا فكرنا فى مناهج العلوم فيجب أن يكون ذلك لا ثارة ضمائرنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا))[38] . ومن هنا فالذى يمكننا أن نأخذه عن العلوم بأنواعها المختلفة كما يرى مندور ((هو روحها ، وأما أن نأخذ عنها مبادئ وآراء وقوانين فهذا خطأ بل كارثة على الأدب))[39] ، خاصة ونحن قد رأينا أن الأدب عند مندور مفارقات

ومن هنا فالناقد الأدبى كما يرى مندور ليس من وظيفته القيام بعرض معارفه فى علم النفس أو الاجتماع أو التاريخ أو غير ذلك من العلوم الأخرى، وانما غايته الأولى هى خدمة النص الأدبى والبحث عن الأصالة الفردية للأديب أو الشاعر ومدى صدقه فى ارتباطه بالحياة الاجتماعية أو الفردية ، وتفاعله مع بيئته وعصره ، ودراسة العلاقات الداخلية بين الألفاظ والصور والرؤية الكلية داخل هذا النص . ولا يعنى هذا اهماله لأنواع المعارف الأخرى بل يجب أن يستفيد من كل علوم العصر فى اضاءة هذا النص وادراك دلالته القريبة والبعيدة وتوجيهه ((فى غير اقحام لهذه المعرفة على الأدب ونقده لأن الأدب منهج لكل تلك المعارف))[40] . وبذلك نجد النقد عنده هو ذلك الفن الذى

---

38 - فى الميزان الجديد ، ص 166 ، وانظر أيضا منهج البحث فى الأدب للأستاذ لانسون ترجمة محمد مندور ، ص 408 .

39 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 154

40 - فى الميزان الجديد ، ص 172

((يستعين بضروب من المعارف ولكنه لا يستخدمها))[41] فى وضع قوانين عامة للأدب والنقد .

ويرى مندور أنه مادام الأدب ((فنا لغويا جميلا)) ، فعلى الناقد أن يبحث على موضع هذا الجمال الذى قد يكون ((فى تنكير اسم أو نظم جملة أو كبت احساس أو خلق صورة أو التأليف بين العناصر الموسيقية فى اللغة))[42] أو غير ذلك مما يستدعى الاستعانة بعلوم اللغة واستعمال ((المنهج الفقهى الفنى)) الذى طبقه عبد القاهر الجرجانى فى كتابه ((دلائل الاعجاز)) ونادى به علماء اللغة فى العصر الحديث. اذ أصبح النقاد يركزون على دراسة الخصائص المميزة لطرق التعبير اللغوى أو أنماط التعبير الفنى باللغة .

واذا كان العالم السويسرى فرديناند دوسوسير يعتبر رائد المدرسة اللغوية الحديثة بدراساته اللغوية التى ركزها على اللغة وظواهرها الثابتة مهملا فى ذلك " القول " . حيث يرى أن الكلمات أى الرموز لا قيمة لها الا بعلاقاتها بعضها مع بعض ، فان عبد القاهر الجرجانى قد سبقه الى ذلك بعدة قرون فرأى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات. وقد تبعه فى ذلك ناقدنا محمد مندور الذى يرى أن كل منهج لابد أن يستخلص من مادته ومادامت اللغة هى المادة الأولية للأدب . فان أى منهج لدراسة الأدب لا قيمة له الا اذا ارتبط كل الارتباط بهذه اللغة من حيث هى علاقات ذات خصائص تنفرد

41 - فى الميزان الجديد ، ص 172

42 - المصدر السابق ، ص 178

بهما عن سواها . فاللغة فى النص الأدبى ((لم تعد وسيلة للتعبير بل هى خلق فنى فى ذاته)) وبذلك يتطلب المنهج اللغوى ((معرفة صحيحة بتاريخ وتطور دلالات الألفاظ وبخاصة الصفات والألفاظ العاطفية والمعنوية ، وذلك لأنه اذا كانت أسماء الماديات ثابتة . فان المعانى المعنوية والعاطفية دائمة التحول . . ومن واجب الناقد أن يفطن دائما الى التمييز بين المعنى الاصطلاحى والاشتقاقى حتى لا يخطئ فهم الكاتب أو يحمله ما لا يريد .))[43] أى ان على الناقد اللغوى أن يكون ملما باللغة وعلومها المختلفة من نحو وصرف وبلاغة وعروض وغيرها من العلوم الأخرى التى تساعده على فهم النص وتحليله وتفسيره وتوجيه الأديب وجهة صحيحة . والوقوف على أسرار اللغة وعناصر الجمال أو القبح ، وتناسق الكلمات وجمال التصوير والتعبير ومدى ابتكار الشاعر أو الأديب أو تقليده أو تأثره بمن سبقه .

والناقد كما يرى مندور عليه أن لا يتساهل مع الكتاب الناشئين فى مراعاة . أصول اللغة والنحو ، حتى لا يتسنى لهم اخفاء جهلهم خلف بلاغة مدعاة . أما الكتاب الكبار فيباح لهم الخروج عن تلك الأصول ذلك أنهم ((لا يعد لون عنها الا عن قصد وبينة ، وذلك لأن أمثال هؤلاء يحتج بهم على اللغة ولا يحتج باللغة عليهم مادامت اللغة كائنا حيا تتطور وعقلية من يتكلمونها))[44] .

ونخلص من هذا الى أن مندورا يرى أن هذه المناهج

---

43 - فى الأدب والنقد ، ص 24

44 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

غير كافية في تحليل الأدب وتفسيره وتوجيه الأديب ذلك أن أي منهج منها نجده يقتصر على ناحية معينة . فالمنهج التاريخي مثلا ((يرمي قبل كل شيء الى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب ، فهو يعنى بالفهم والتفهم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة))[45] . وكذلك الحال بالنسبة للمنهج النفسي الذي يقتصر على استخلاص الصور النفسية لبعض الأدباء وربطها بالنص الأدبي وهو ((لا يجدي كثيرا في تذوق أدبهم والتأثر به والافادة منه أو من جيده في تربية نفوسنا))[46] . ونتيجة لهذا يرى مندور أن المنهج السليم هو الجمع بين هذه المناهج حتى يتسنى للناقد ((البحث عن طريقة تفاعل شخصية الأديب مع الظروف التاريخية . فظروف الشدة والاضطراب قد تصيب أديبا بالعزلة والانطواء ، كما قد تصيب آخر بالتمرد والثورة أو السخرية والتهكم . . . وفضلا عن كل ذلك فليست هناك أنماط من البشر وانما هناك أفراد يجب على الباحث الكشف عن أصالة كل منهم المميزة حتى ولو كانوا أصيل الى نمط نظري خاص . ثم ان الأدب فوق ذلك ، وقبل كل ذلك من لغوى جميل وقيم انسانية واجتماعية ووسائل جمالية يجب البحث عنها لا الاقتصار على رسم صورة لصاحبها .))[47] .

---

45 - في الأدب والنقد ، ص 20

46 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 156

47 - المصدر السابق ، ص 157

الفصل الأول

التجربة الشعرية

الخلق الشعري
الشعر والفكر
الشعر المهموس
التجربة الشعرية بين التعبير والمحاكاة
الوجدان الفردي والوجدان الجماعي
المضمون والشكل في تجديد الشعر

الخلق الشعرى

ان القراءة الأولى لأعمال مندور يمكن أن تترك انطباعا بأن ثمة تغيرا جوهريا فى نظرته الى التجربة الشعرية . فهل صاحب الشعر المهموس هو نفسه صاحب الوجدان الجماعى ؟ وهل ذلك الداعية المتحمس ((للنقد الفقهى)) فى شبابه هو نفسه ذلك الناقد الذى شايع ((النقد الايديولوجى)) فى الفترة الأخيرة من حياته ؟

لا شك أن ذهن مندور الخصب ، وتفاعله الدائم مع كل الأحداث الجديدة التى كان يموج بها العالم من حوله ، سواء فى ذلك الأحداث السياسية والثقافية والأدبية ، قد غيرت قليلا أو كثيرا من نظرته الى كثير من موضوعات النقد . ولكننا نستطيع القول ، بعد قراءة متفحصة لأعماله النقدية ، ومقارنة دقيقة بين نصوصه ، أن نظرته الى طبيعة التجربة الشعرية ، لم يمسها أى تغيير جوهرى منذ أن طلع على الناس بمقالاته التى جمعت ((فى الميزان الجديد)) حتى وضع القلم ، أى طوال أكثر من ربع قرن .

ونستطيع أن نجمل نظرته الى هذه التجربة فى كلمة واحدة وهى كلمة ((الخلق)) ثم تأتى بعد هذه الكلمة تفريعات كثيرة تتناول ماذا يخلق الشاعر ، ومم يخلق ، وكيف يخلق . وربما تغيرت الأجوبة عن هذه الأسئلة على مدى الزمن ، ولكن الكلمة الأصلية ، الكلمة الجوهرية ، كلمة الخلق تظل باقية .

يقول مندور فى احدى مقالاته الأولى ان الخلق الأدبى ((ليس عقليا بل خلق حواس ، فليس لرجل الفن أن ينتظر حتى تأخذ الصور الحسية عنده دلالتها العقلية والا حكمنا عليه ببعد طبيعته عن امكان ذلك الخلق ، وانما هو يأخذها عند نبعها قبل

أن تصل الى نفسه فتسقط فى الميدان العقلى الذى يشترك فيه جميع الناس . وكيف نستطيع أن ندعى الخلق بما هو شائع بين البشر))[1] أى أن الشعر لا يدرك حقائق الحياة ادراكا عقليا وانما يدركها ادراكا وجدانيا .

ويؤكد هذا المعنى فى موضع آخر فيقول : ((من الواضح أن مادة الشعر ليست المعانى الأخلاقية ، كما أنها ليست الأفكار ، وان من أجوده ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فنى ، كما أن منه ما لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزا بالغ الأثر قوى الايحاء لأنه عميق الصدق على سذاجته))[2] وكأن مندورا أراد أن يبدأ نقده من حيث بدأ الشعر نفسه ، أى من تأكيد أن الخلق الشعرى مصدره الحس والفطرة . ولكنه على مدى لم يلبث أن أخذ يطور هذه الفكرة وينميها . بحيث تتسع لكل ألوان الشعر التى وصلت اليها معرفته وأساغها ذوقه .

وفى عرضنا لنمو هذه الفكرة فى نقد مندور ، سنراعى جانب التطور الزمنى بوجه عام ، ولكننا لن نلتزمه التزاما صارما ، لأن وحدة فكر مندور حول هذه المسألة يمكن أن تظهر بوضوح أكبر اذا وجدنا فى النصوص القديمة نفسها ما يرهص بكل تطور جديد .

الشعر والفكر :

فأول ما نلاحظه أن مندورا استمد مفهومه للتجربة الشعرية ، فى المرحلة الأولى من تطوره ، من النقد العربى القديم . فذهب الى أن ((الشاعر العظيم هو من ينجح فى أن يهزك ، وهو قد يستطيع ذلك

---

1 - فى الميزان الجديد ، ص 118

2 - المصدر السابق ، ص 128

بضخامة موسيقاه كما قد يستطيعه برقتها . وأما أولئك الذين تقرأ لهم فلا ينهض منك حس ولا يهتز قلب فلست أدرى من أين يأتيهم الشعر))[3] ويستدل على ذلك بديوان ((أعاصير مغرب)) لعباس محمود العقاد الذى يتسم بالأفكار الفلسفية ويخلو من الاحساس الشعرى فقصائده ((نثرية فى مادتها ، نثرية فى أسلوبها ، نثرية فى روحها))[4] . ولا يعنى هذا أن الشعر عنده مندور خال من الفكرة وانما معناه أن الشعر عنده يحيل الأفكار من خلال وجدان الشاعر الى احساسات نفسية وعاطفة وشعور .

ومع ذلك فهو لا يعير أى اهتمام للفكرة ، فجمال الشعر عنده يتمثل فى بساطته حيث يقول ((من الثابت أن الشعر لا يحتاج الى معرفة كبيرة بالحياة ونظر فيها ، بل ربما كان الجهل أكثر مواتاة له وكثيرا ما يكون أجوده أشده سذاجة))[5] .

ويؤكد هذا الرأى بعد قليل فيرى أنه ((من الثابت لدى معظم النقاد أن خير أشعار الشعوب هو ما قالته أيام بداوتها الأولى ، حتى ليخيل الينا أن الشعر الجيد لا تستطيعه الا النفوس الوحشية الغفل القوية . واذا استطاعه أحد من المتحضرين فهو فى الغالب رجل أقرب الى الفطرة منه الى المدنية العقلية المعقدة . ولقد يكون فى عنف الرجل البدائى وقصر مدركاته على معطيات الحس وصوره ما يفسر تلك الظاهرة .))[6] فهو فى هذا الحكم يعمم تعميما مطلقا دون أن يدلنا على أى ناقد من النقاد الذين قرروا ذلك ولا على نوع

---

3 ، 4 - فى الميزان الجديد ، ص 96 .

5 - النقد المنهجى عند العرب ، ص 17

6 - المصدر السابق ، ص 24

الشعر الذى يقصده وانما يسوق ذلك فى صيغة بديهية مسلم بها .

ويلتقى مندور فى تعريفه للشعر مع ابن رشيق القيروانى الذى يرى ((أن الشعر ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع فهذا هو باب الشعر الذى وضع له وبنى عليه لا ما سواه))[7] أى أن كلا منهما قد ركز على عنصرى التأثير والاحساس فى نفوس المتلقين وهو ماذهب اليه الآمدى ، واتبعته مدرسة الديوان ((الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس احساسا شديدا))[8] وبذلك ابتعدوا عن الجانب الشكلى الذى اعتنى به قدامة بن جعفر فى تعريفه للشعر بأنه ((قول موزون مقفى يدل على معنى))[9] .

واذا كان ابن رشيق القيروانى قد فصل بين الفلسفة والشعر فصلا تاما فمندور يفرق بين التفلسف والشعر[10] فيرى أن ((الشعر لا يمكن أن يتسع للفلسفة أو التفلسف ، وبخاصة الغنائى منه ، وفرق بين أن يتفلسف الشاعر وبين أن يصدر عن فلسفة خاصة فى الحياة والطبيعة ووجهة نظر محددة اليها . كما أن هناك فرقا كبيرا بين التأمل الفلسفى الذى يصطبغ بوجدان الشاعر وتثيره لواعجه ومخاوفه وأشواق روحه ، وبين التفلسف أو الفلسفة))[11] . فهو يفرق بين التفلسف فى الشعر وبين أن يصدر الشاعر عن موقف فلسفى خاص فى الحياة ،

---

7 - ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر الط . الثالثة 1963 ج 1 ص 128 .

8 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 60

9 - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ، مكتبة الخانجى 1963 ص 3 .

10 - انظر د . عدنان قاسم : ((مفهوم الشعر العربى)) مجلة الثقافة العربية مايو 1978 العدد 5 ص 27 ،

11 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 98 .

فالاتجاه الأول يرفضه أما الثاني فهو من شروط الشاعر الأصيل . والفرق بينهما كما يرى مندور هو الفرق بين شعر عبد الرحمن شكري الذي يتسم هو الآخر بسمة الفكر ولكن في صورة تأمل،وشعر العقاد الفلسفي الذي يتمدى أحيانا الى التفلسف كما هو الحال في مطولته ((ترجمة شيطان)) .

ولعله يمكن لنا أن ندرج هذا المفهوم الشعري ضمن المفاهيم الرومانتكية التي ترى في الأدب عملية انعكاس للعالم الداخلي للشاعر وليس انعكاسا للطبيعة .

غير أن مندورا لم يقف بمفهومه عند هذا الموقف فالشعر عنده ((احساسات وصور وخواطر تصاغ ألفاظا))[12] والدوافع لا تكفي في قول الشعر ((إذ لا بد من طبع مواتٍ بل انه لا يكفي توفر الطبع . وكل خلق عمل ارادي فالطبع الشعري لا يتفجر شعرا بذاته وليس هو الشعر))[13] بل لا بد من الارادة وحتى ((الارادة نفسها لا تكفي ، ونحن لا نستطيع كل ما نريد ولو توفرت في نفوسنا سبله ،بل لا بد من الجهد . فالشعر كما قلنا صياغة لفظية وليس أشق من اخضاع الاحساس أو الفكرة للفظ))[14] . ومن هنا فالشعر كما يقول مندور : ((طبع ودافع وارادة وصناعة وجهد))[15] .

فالصناعة تتمثل في الصياغة الفنية التي بها يتحول الاحساس

---

12 - النقد المنهجي عند العرب ، ص 39

13 - النقد المنهجي عند العرب ، ص 38

14 - المصدر السابق ، ص 39

15 - المصدر السابق نفس الصفحة .

والفكر والخيال الى أدب . وبها ((يدرك الشاعر الصورة أو يخضع الاحساس للفظ فيكون الخلق الفني ، وقد ولدت الصورة مجسمة وصدر الاحساس مكونا ، أما قبل ذلك فلم يكن بنفس الشاعر شيء ، وان كان فهذا لا يفيدنا ولا علاقة له بالأدب ، وما نظنه الا أشباحا أو حالات نفسية ممحوة المعالم لا يستطيع من تضطرب بنفسه أن يتبين لها حقيقة أو يميز حدودا ، ولا بد له من الجهد حتى يستطيع خلقها . وهذا ما كان يفعله زهير والحطيئة ، وما يفعله أو يجب أن يفعله كل شاعر مجيد . فالفن لا يحيا بغير الجهد والقيود والصناعة ، وليس بصحيح أن الطبع يكفي دون ذلك ولا أن الشعر الجيد ارتجال ... فالجهد في الشعر الجيد ضوء داخلي رقيق ينير ولكنه لا يعشي الأبصار)) [16]. فالشعر عنده ليست وظيفته ((مجرد افراغ الانفعالات أو النقل الآلي لمشاعر المبدع من أعماق نفسه الى القصيدة الملموسة)) [17] بطريقة ارتجالية مباشرة وانما هو التعبير الفني الموحي بهذه الأشياء، هذا التعبير الذي تتركز فيه عادة أصالة الشاعر .

وبهذا يختلف مفهوم مندور للشعر عن المفهوم الرومانتيكي الذي ألح عليه الجيل السابق وأكده شكري في عبارته ((لا ينظم الشاعر الكبير الا في نوبات انفعال عصبي ، في أثنائها تغلي أساليب في ذهنه وتتضارب العواطف ... ثم تتدفق الأساليب الشعرية

16 - النقد المنهجي عند العرب ، ص 40 وما بعدها .

17 - جابر عصفور : نقد الشعر عند مندور ، مجلة الكاتب العدد 186 سبتمبر 1976 ص 12 .

كالسيل من غير تعمد لبعضها دون بعضها))[18] وهو ما يراه الناقد الانجليزي وردزورث حينما يقول : ((ان الشعر انسياب تلقائي للمشاعر القوية))[19] فمندور يوافق ذلك ويرى أن ((الانفعال القوى يعقد اللسان ويشل التفكير ويشغلنا عما عداه . فالشاعر لا يقول الشعر الا بعد أن يصحو من الشراب ويهدأ بعد الغضب ، اذ تصفوا عندئذ قريحته ويستطيع الخلق وقد استقرت انفعالاته رواسب عقلية محتفظة بحرارة الشعور كامنة ، واذن فهو لا يقول الا عن روية . والشعر بعد الصياغة يكون فيه المطبوع والمتكلف))[20] فهو يؤكد بذلك على أن ((الخلق الفني والنشاط النقدي كلاهما (صنعة كسائر الصناعات) لا بد فيهما من روية وامعان وتسلسل واحكام حلقات . وأنا لا أومن بشيء اسمه الالهام والوحي والعبقرية وانما أعرف (التثقيف وابداع الصناعة) ونقد ما نكتب والجهد وطول المران وهذه كلها حقائق سبق أن قلتها وسأقولها دائما لأنها الحق))[21] . والصنعة عند مندور لا تعني الفصل بين الشكل والمضمون والغاء الانفعالات من الشعر أو نفي التوتر الانساني من الابداع بل ((ترادف الصنعة سيطرة الشاعر على تجاربه ، وتمكنه من وسائله التعبيرية التي تشير - ضمنا - الى قدرته على تحويل التوتر الانساني الى طاقة ايجابية غير قابلة للتبدد ،

---

18 - ديوان شكرى : ص 210 .

19 - محمود الربيعي : في نقد الشعر ، ص 106

20 - النقد المنهجي عند العرب ، ص 38

21 - في الميزان الجديد ، ص 169 وما بعدها .

وبالتالي تشير الى تمكن الشاعر من فهم العلاقة التي تربطه بالحياة)) .[22]

الشعر المهموس:

واصطلاح ((الادب المهموس)) الذى جاء به مندور منذ أوائل عهده بالنقد ، وتمسك به بعد ذلك ، يرجع من ناحية الى تأثره بالنقد العربي القديم كما يرجع من ناحية أخرى الى معارضته للمفهوم الرومانسي للتجربة الشعرية . هذا مع أن مندورا يشير صراحة الى أنه ترجمة للتعبير الفرنسي à MI-VOIX ولكنه لا يشير الى ناقد فرنسي معين أخذ عنه هذا التعبير، ولعله أخذه عن اللغة المادية أو العبارات الجارية بين النقاد، لا عن مذهب معين . أما تقديمه لهذا الاصطلاح فيقول فيه : ((والمعنى في نفسي ليس واضحا تمام الوضوح لأنه في الحق احساس أكثر منه معنى)) .[23] وهو بذلك يعتمد على الذوق أو المنهج التأثرى الذى يعجز أحيانا عن تحديد الاحساس ووصفه وتحليله . أو على حد تعبير اسحاق الموصلي ((ان من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة)) .

ومن خلال اطلاعي على كتاب ((النقد المنهجي عند العرب)) لاحظت أن هناك اشارة خفيفة للناقد علي بن عبد العزيز الجرجاني

---

22 - جابر عصفور : نقد الشعر عند مندور ، مجلة الكاتب سبتمبر 1976 العدد 186 ص 19 .

23 - في الميزان الجديد ، ص 90

تقترب نوعا ما من هذه النظرية التى يدعو اليها مندور ، مما يجعلنى أرى أنه قد استمدها من النقد العربى القديم، فالجرجانى يرى أن : ((العرب ومن تبعها من السلف تجرى على عادة فى تضخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره ولا آنسها سواه ،وكان الشعر أحد أقسام منطقها، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب ويفسرد بزيادة عناية ،فاذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة وانضاف اليها التعمل والصنعة خرج كما تراه فخما جزلا قويا متينا . ومن شأن البداوة أن تحدث بعض التوعر ،ولأجله قال النبى صلى الله عليه وسلم : (من بدا جفا) وكان شعر عدى وهو جاهلى أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان لملازمة عدى الحاضرة وايطانه الريف وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب . وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم والغزل المتهالك ،فان اتفقت لك الدماثة والصبابة وانصراف الطبع الى الغزل فقد جمعت لك الرقة من أطرافها . فلما ضرب الاسلام بجرانه ،واتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ونزعت البوادى الى القرية وفشا التأديب والتظرف اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله ،وعمدوا الى كل شىء ذى أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا وألطفها من القلب وقعا))[24].

وقد علق مندور نفسه على أسلوب الجرجانى بقوله : ((والناظر فى تلك الأقوال لاشك يحس بما فى نغماتها من تواضع لم نألفه فى لغة الأدباء وهى أشبه باللغة التى لم نعد نسمعها اليوم الا من الرهبان الذين ينفقون حياتهم بالأديرة

---

24 ـ النقد المنهجى عند العرب ص 259 عن ((الوساطة بين المتنبى وخصومه)).

فـي خـدمـة العلم))[25] . كما يشير أيضا الـى الناقد العربـي أبـي منصور الثعالبي صاحب اليتيمة فيرى أنـه قد فطن الـى ((أن المتنبي قد خاطب الممدوح بمثل مخاطبة المحبوب وأنـه قد استعمل ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد وهو يرى في هذا مذهبا تفرد بـه شاعر الحمدانيين وهذا حـق وان يكن الثعالبي لـم يستطيع تعليل تلك الظاهرة))[26] .

فهذه الآراء تقترب في مضمونها من الهمس الذي لاحظه مندور فـي الأدب المهجري ودعـا اليـه .

والهمس في الشعر ((ليس معناه الضعف فالشاعر القوي هـو الذي يهمس فتحس صوته خارجا مـن أعماق نفسه فـي نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على اشعرنا فتفسده اذ تبعد بـه عن النفس، عن الصدق عن الدنو من القلوب))[27] . فالخطابة كما يرى مندور من عيوب الشعر العربي فهي تجعله يتسم بالطنطنة و((تضخيم التوافه والتبجح بالقوة الجوفاء))[28] التي هي مـن ((وسائل العجز والادعاء والجهل)) . وهذا ما نجده عنـد معظم شعراء المناسبات خاصة الوطنية منها حيث يعمدون الى الألفاظ الضخمة والنداءات الغليظة المسرفة البعيدة عن الحاسة

---

25 - النقد المنهجي عند العرب ، ص 254

26 - فـي الميزان الجديد ، ص 110

27 - فـي الميزان الجديد ، ص 69 ,

28 - فـي الميزان الجديد ص 105

الفنية . ((وأما الوطنية ، وأما استنهاض العزائم ، وأما الدعوة الى الفداء . فكل تلك معان لا يمسها الشاعر بظاهر اللفظ الا فى رفق يشبه الحياء ، ولكن كم نحسها قوية دافقة فى حرارة النغمة ، ولطف الاحساس ، ونفاذ العبارة ! وهذا هو سر الشعر . هو الهمس ان أردت أن تعرف مانقصد بذلك اللفظ . كأنه سر مغلق)) .[29]

ويوضح مندور ذلك فيقول : ((انني أقصد الى ذلك الأدب الذى ، سليم من الروح الخطابية التى غلبت على شعرنا التقليدى منذ المتنبى ، وتلك روح ان لم تواتها القوة التى امتلكها كبار أصحاب تلك النزعة كالمتنبى وهيجو ، ثم تلك الموسيقى الرنانة التى تنزل بالنفس الدوار ، فيأخذنا ما يشبه الثمل ، فنطرب دون أن نتمهل فى ادراك معنى أو تحقيق صورة ، أقول : ان تلك النزعة اذا خلت من هاتين الخاصتين : قوة النفس وموسيقى اللفظ أفسدت الشعر)).[30] ومن هنا فالشعر المهموس لا خطابة فيه .

وقد رأى بعض النقاد ومنهم سيد قطب فيما يدعو اليه مندور من ((رهافة الحس ولطافة الروح)) المزاج الأنثوى . فدخل مندور معهم فى مناقشة نقدية وضح خلالها الخصائص الفنية للأدب المهموس ، وابتعد مرة أخرى عن فكرة التعبير الذاتى و ((الانسياب التلقائى للمشاعر)) التى قال بها الرومانسيون .

---

29 - فى الميزان الجديد ، ص 116

30 - فى الميزان الجديد ، ص 90

فالهمس ((ليس معناه الارتجال فيتغنى الطابع فى غير جهد ولا احكام صناعة ،وانما هو احساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر فى تحريك النفوس وشفائها مما تجد . وهذا فى الغالب لا يكون من الشاعر عن وعى بما يفعل وانما هى غريزته المستنيرة لاتزال به حتى يقع على مايريد))[31] .

والهمس ((ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية ،فالأدب الانسانى يحدثك عن أى شىء يهمس به فيثير فؤادك ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت اليك بسبب))[32]. فهو يبعده عن الالتزام بالمشاعر الشخصية الذاتية التى غرق فيها المذهب الرومانسى ومن سار فى دربها .

فالشعر المهموس ((يصاغ من الحياة وكأنه قطع منها ،فيه ما فى الحياة من تفاهة ونبل ،فيه ما فيها من عظمة وحقارة، فيه ما فيها من ضوء وظلام))[33] فهو ((أدب حياة ،والحياة شىء أليف ،شىء قريب منى ومنكم ،تلقاها فتتعرف اليها للحظتك ،وتستمع الى سرها فتصدقه ،لأن قلبك قد أحس فى غموض بذلك السر ،وجاء الشاعر يهمس اليك فيبصرك بمكانه . لهذا تهتز مشاعرك))[34] ولعلنا لا نستطيع أن نوضح فكرة مندور عن الأدب المهموس دون الرجوع الى قصيدة ((أخى)) لمخائيل نعيمة ،التى اتخذها نموذجا لذلك الأدب الانسانى البعيد عن الصيغة المباشرة فى الحث

31 - فى الميزان الجديد ،ص 69

32 - فى الميزان الجديد ،ص 69

33 - فى الميزان الجديد ،ص 90

34 - فى الميزان الجديد ،ص 91

على مكارم الأخلاق والعدل الاجتماعي واصلاح النظم ،على ما عهدناه في معظم شعر شعرائنا ،وهي قصيدة وطنية قيلت في أواخر الحرب العالمية الأولى :

أخي ! ان ضج بعد الحرب غربي بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتا مثلي بقلب خاشع دام
لنبكي حظ موتانا

أخي ان عاد بعد الحرب جندي لأوطانه
وألقى جسمه المنهوك في أحضان خلانه
فلا تطلب اذا ماعدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا

أخي ! ان عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع
ويبني بعد طول الهجر كوخا هده المدفع
فقد جفت سواقينا وهد الذل مأوانا
ولم يترك لنا الأعداء غرسا في أراضينا
سوى أجياف موتانا

أخي ! قد تم ما لو لم نشأه نحن ماتما
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عما
فلا تندب فأذن الغير لا تصغي لشكوانا
بل اتبعني لنحفر خندقا بالرفش والمعول
نواري فيه موتانا

أخي ! من نحن ، لا وطن ولا أهل ولا جار
اذا نمنا ، اذا قمنا ، ردانا الخزى والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرفش واتبعني لنحفر خندقا آخر
نواري فيه أحيانا

ولعلنا نتفق مع مندور في الاعجاب بهذه القصيدة ، فهي رائعة بحق من جميع نواحيها ، من حيث الموسيقى والألفاظ ووحدة النفس وتسلسل الأفكار في شكل يمهد لخاتمتها ، تلك الخاتمة التي يرى مندور أنها ((بلغت غاية الألم ولكني لست أدري هل توحي الى القارئ بما توحي به الي أم لا ؟ اني أحس فيها اشارة لهمتي وتحريكا لمعاني العزة في نفسي . فأنا لا أومن بأن الدنيا قد خمت بنا ، كما خمت بموتانا ، وأنا لا أرضى أن أواري التراب حيا . ان في هذه النغمات ما يلهب وطنيتي بل انسانيتي ، وهكذا تنتهي القصيدة الى هذا الدرس النبيل . والشاعر بعد لم يعظ ولم يشد بالوطنية ، ولا دعاني الى شيء من تلك المعاني الضخمة التي نتشدق بها وانما أشعرني بهوسي ...))[35] . أي أن أدب المهجر يدفع الانسان الى التأمل في الحياة والتعرف عليها دون أن يلجأ الى المعاني الحماسية الضخمة ولا الى أسلوب الوعظ والارشاد . والهمس كما نلاحظ خلال تطبيقه على هذه القصيدة وغيرها يتمثل أساسا في طريقة التعبير واختيار الوزن الملائم ونوعية الأحاسيس والخواطر التي يهمس

---

35 - في الميزان الجديد ، ص 75

الشاعر بها . وتتلخص عناصر الهمس فى : ((الدعوة الى الصدق فى الشعور والدقة فى التعبير وترك الطنطنة والخطابة ، والصدور عن الانفعال الحقيقى لا رواية المحفوظ وترديد التعابير المحنطة)) [36] .

ويرى مندور أن الأسباب التى جعلت شعراء المهجر ينفردون بهذا النوع من الشعر تعود الى أنهم ((من بلاد تحرك مناظرها الجبلية من الخيال مالا تحركه السهول ، ومن جنس يشهد له التاريخ بالنزوع الى المغامرة والتوثب ، ثم ان غربتهم بأمريكا وكفاحهم من أجل الحياة قد أرهف حسهم وقوى من نفوسهم . وأخيرا - وهذا هو السبب المهم - لأنهم قوم مثقفون ، قد أمعنوا النظر فى الثقافات الغربية التى لا غنى لنا اليوم عنها ، وعرفوا كيف يستفيدون منها بعد أن هضموها فى لغاتها الأصلية)) [37] .

والواقع أن العامل الأساسى فى نظرى يتمثل فى غربتهم وتأثرهم بالثقافة الغربية خاصة الرومانسية منها . أما العنصر الجنسى فلا دخل له فى ذلك .

وبعد أن تضاءلت ثورة الشباب عند مندور والاعتداد بالنفس والمعلومات أو كما يقول هو : ((نتيجة لاهتمامى بالقضايا العامة وبالنواحى السياسية والاجتماعية فى حياتنا ، ثم لايمانى بالفلسفة

---

36 - رشيد خشانه : محمد مندور قمة شامخة فى النقد الأدبى ، مجلة العربى ، مايو 1973 العدد 174 ص 142

37 - فى الميزان الجديد ، ص 85

الاشتراكية وازدياد ايمانى بها كلما أزددت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملى فى الصحافة والمحاماة والبرلمان ، وبحكم نشأتى الريفية واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله، وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة)) [38] . ونتيجة لذلك عاد فربط مفهوم الشعر بالحياة والمجتمع وأعطى الفكرة والمضمون حقهما وقبل المفهوم الذاتى للتجربة الشعرية الذى قال به الرومانسيون ، مع توسيع لمعنى ((الذاتية)) . وظهر ذلك فى معالجته لقضية ((التعبير والمحاكاة)) وقضية ((الوجدان الفردى والوجدان الجماعى)) وقضية ((المضمون والشكل)) .

وبذلك أصبح الشعر عنده كما يقول : ((نقد للحياة أو صياغة فنية لتجربة بشرية يحياها الشاعر ازاء نفسه أو ازاء مجتمعه أو ازاء الطبيعة التى تحوطه ، فضلا عن تجاربنا فى عالم المجهول والحقائق المطلقة والقوى الغيبية التى تسيطر علينا أو نجاهدها جهادا مريرا)) [39] .

ويلتقى مندور بهذا التعريف مع الناقد الانجليزى ماتيو أرنولد (1822 - 1888) الذى يرى أن الشعر فى جوهره ((نقد للحياة)) والنقد معناه عند مندور ((فهم الحياة)) أى فهم النفس البشرية والقاء الضوء على خفاياها .

<u>التجربة الشعرية بين التعبير والمحاكاة :</u>

والصياغة الشعرية شىء ضرورى عند مندور لأنها تكشف

---

38 - فؤاد دوارة : شيخ النقاد يتحدث . مجلة المجلة فبراير 1965 ص 65

39 - الشعر المصرى بعد شوقى ج 1 ص 33

عن العلاقة المتبادلة بين الصياغة والتجربة ، تلك التجربة التى ((هى نتاج لتفاعل عالمين ، هما العالم الداخلى الذاتى والعالم الخارجى أو الحياة المحيطة بالشاعر))[40] فتحديد الصياغة تحديد للتجربة والعكس صحيح . ومن هنا نجد مندورا لا يفصل بينهما فيقول : ((وأنا أميز بين التجربة البشرية وصياغتها وبالصدر حرج وذلك لأننا مضطرون الى هذا التمييز اضطرارا وان كان الواقع أن بين العنصرين تداخلا قويا يكاد يكون وحدة فى كثير من الأحيان . فالعنصر الشخصى الذى يميز كل أدب عن غيره فى مظاهر نشاطنا الروحى كثيرا ما يكون فى الصياغة))[41] التى يجب أن تراعى فيها الأصول الأدبية لتكون عونا على الخلق وادخار الطاقة .

ويرى مندورأن ((الشاعرية كثيرا ماتأتى من جهد الشاعر وراء الصيغة الشعرية ، تلك الصيغة التى كثيرا ما يتركز فيها الخلق الشعرى نفسه ، حتى لاندرى هل الشعر فى الصيغة أم فى مضمونها الا اذا استطعنا أن ندرى أى شفرتى المقص هى التى تقطع))[42] . أى أنه لا يفصل بين الشكل والمضمون كما أنه لايفصل بين التجربة والصياغة الشعرية وبذلك يبتعد عن الوظيفة الأولى التى حددها للشعر فى مرحلة شبابه فأصبح يرى فى حصر ((وظيفة الشعر

---

40 - جابر عصفور : نقد الشعر عند محمد مندور ، مجلة الكاتب سبتمبر 1976 العدد 186 ص 13

41 - فى الميزان الجديد ، ص 132

42 - الشعر المصرى بعد شوقى ، القاهرة دار نهضة مصر للطبع والنشر (د . ت) حـ 2 ص 26

فى التنفيس الشخص عن قائله)) حاجزا فلا ((تتسع لألوان أخرى من الشعر الوصفى والدرامى والموضوعى الذى يمكن أن يعبر عن آمال الآخرين وآلامهم بل قضايا الشعوب))[43] . ومن هنا فنحن كما يقول مندور ((لا نكتب لنسكب مافى نفوسنا فى أنفس الغير ، وانما لنعين كل نفس على الوعى بمكنونها ... نكتب لنساعد الغير على اكتشاف نفسه . ونحن نوجهه بتجاربنا من المزاولة الفعلية))[44] .

واذا كان دعاة التجديد قبل مندور قد ركزوا على التجربة الشخصية وطالبوا الشاعر أن يصدر عنها ((والا كان شعره كاذبا ، وبذلك أدخلوا على الأدب وبخاصة الشعر مقاييس الصدق والكذب ، وفسروا الصدق بأنه ما كان صادرا عن تجربة شخصية ومعاناة حقيقية للأديب أو الشاعر وفسروا الكذب بالتصنع المفتعل الذى لا يستند الى تجربة))[45] . فان هذا الفهم محدود النظرة فهو يقتصر على الاتجاه الرومانسى خاصة والشعر الغنائى عامة كما أنه يحصر مجال الأدب والشعر فى موضوع واحد وهو التعبير عن الذات الفردية . ويرى مندور ((أن الأدب لا يمكن أن يقتصر على العبارة عن التجارب الشخصية ، كما أن الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق أو ذا الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة ، كما يستطيع بقوة ملاحظته أن يصوغ تجارب للغير

43 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 163

44 - فى الميزان الجديد ، ص 118 .

45 - الأدب ومذاهبه ، ص 8

يستمدها من محيطه الانساني ومع ذلك لاتقل صدقا ولا مشاكلة لواقع الحياة الانسانية العام عن تجاربه الخاصة ، وذلك لما هو معلوم من أن الخيال والملاحظة يستطيعان أن يلتقطا ملامح الحياة وخصائصها وأن يؤلفا بينها على نحو يكاد يكون خلقا للحياة وأشد مشاكلة لها من التجارب الشخصية)) [46] . فمندور قد وسع التجربة وجعلها تشمل كل ما ينفعل به الأديب أو تقع عليه حواسه أو يتصوره خياله .

وهو يلتقي مع الناقد الجمالي كروتشيه في ربط التجربة الشخصية الذاتية بالانسانية اذ ان الشاعر يعبر عن مشاعره بعد أن يتمثلها بفكره ويتأملها ، وهو بذلك لا يقوم بافراغ انفعالاته وصور خياله وأحلامه بطريقة آلية بل يعبر عنها بجهد وارادة ، فيحولها عن طريق الصور الشعرية الى تجربة انسانية . فالشاعر لا ينجح في التعبير عن تجربته العاطفية مثلا الا اذا استطاع تحويلها الى تجربة موضوعية . وكل تجربة شعرية لابد لها من توفر عنصرين أساسيين وهما :

1 - عنصر التجربة البشرية وتتمثل في الأفكار والخواطر المجردة .

2 - عنصر الصياغة أو العملية الشعرية التي تحول تلك الأفكار والخواطر على ضوء الأصول الأدبية الى خلق شعري مؤثر .

واذا كان البعض يرى أن من شروط صدق التجربة

---

46 - الأدب ومذاهبه ، ص 9

معايشة الأديب للحدث فمندور يرفض هذا ويرى ((أنه من غير المعقول أن نطالب الأدباء والشعراء بأن يعيشوا كل تلك التجارب التى يصوغونها فى قصصهم أو أشعارهم والا لوجب أن نفترض أن أديبا عالميا كشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة أولئك المجرمين والأفاقين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم فى مسرحياته أو قصصه ، بل لوجب أن نجارى ذلك الوهم الخاطئ الذى يسيطر أحيانا على بعض الأدباء الناشئين ، فيدفعهم الى الانحلال والعربدة والتسكع فى الحياة بحجة اكتساب التجارب الشخصية التى يظنون أن لا غنى لهم عنها لكتابة الأدب أو قرض الشعر)).[47]

والتجربة البشرية كما يرى مندور لا تقتصر على التجربة الشخصية فهى تستمد عناصرها من عدة مصادر يمكن حصرها فى النقاط التالية :

1 - التجربة الشخصية : وتتمثل فى تجارب الأديب التى عاشها فى حياته واتخذ منها مادة لكتاباته . غير أنه اذا كان للشعراء الحق ((فى التعبير بالشعر عن تجارب حياتهم الذاتية، فان الأمر يختلف بعد ذلك بالنسبة لفنون الأدب الموضوعية ... اذ يرى البعض أن معاناة الأديب بنفسه للتجربة التى يصورها شرط أساسى لفهمها واجادة تصويرها واستبطان دوافعها))[48]

---

47 - الأدب ومذاهبه ، ص 10

48 - الأدب وفنونه ، ص 93

فالمعاناة الذاتية ((عندهم هى التى تنفث فى الأدب حرارة الحياة والانفعال العاطفى بتجاربها)) [49].

بينما نجد البعض الآخر يرى فى هذه التجربة عائقا أمام الرؤية الكلية الشاملة، وبذلك يرون ((أنه لا ينبغى للأديب أن يصور تجربته الشخصية تصويرا مباشرا ، بل يحسن به أن يبحث لتجربته الشخصية عما يسميه ت. س اليوت [50] وغيره بالمعادل الموضوعى ... ليكسبها صفة الشمول والموضوعية ويضمن صدقها بتنحية ذاته عنها)) [51].

واذا كان مندور لم يدل برأيه حول هذا الاختلاف واكتفى بعرض حجج كل منهما فاننا نحس بميله نحو رفض

---

49 - الأدب وفنونه، ص 96

50 - ت. س. اليوت : هو اليوت : توماس ستيرنز (1888 - 1967) شاعر وناقد أمريكى من أصل انجليزى، أما المعادل الموضوعى فيحدده فى قوله : ((ان الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال فى صورة الفن انما تكون بايجاد ((معادل موضوعى)) ، أو بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات وموقف وسلسلة احداث تكون صيغة ذلك الانفعال بشكل خاص بحيث اذا ذكرت الحقائق الخارجية التى لا بد أن تنتهى الى تجربة حسية مثل الانفعال فى الحال بالذهن .)) بحيث تبدو لنا الكلمات والتعابير كأنها مع تسلسل الأحداث ((فتلك (الحتمية) الفنية تكمن فى ملاءمة العناصر الخارجية للانفعال ملاءمة كاملة)) . عن معجم مصطلحات الأدب لمجدى وهبه بيروت مكتبة لبنان 1974 ص 359.

51 - الأدب وفنونه ، ص 93

التجربة الشخصية حيث يرى ((أن الخيال نفسه قد يستطيع أن ينطلق من نقطة ارتكاز معينة أو ملاحظة جزئية ليستكمل الصورة كلها ويركبها ويجيد بناءها على نحو ما فعل الكثير من عمالقة الأدب الذين صوروا حياة اللصوص والقتلة والمجرمين والعتاة دون أن يخالطوا طبعا هذه الفئات أو يعيشوا تجاربهم حتى ليروى الكاتب الفرنسي الكبير جورج ديهاميل في كتابه ((دفاع عن الأدب)) . قصة رسام يوناني قديم أراد أن يرسم صورة للرجل الذي يعذب فيرتسم الألم على ملامح وجهه ، فاشترى عبدا أو أخذ يكويه بالنار لكي يلتقط سمات الألم وتقلصاته من قسمات وجهه ، ثم يعلق ديهاميل على هذه القصة بقوله : (ألا ما أفقره خيالا ذلك الذي يحتاج الى توليد الواقع فعلا لكي يصوره) .)) .[52]

2 - <u>التجربة التاريخية</u> : وهي التجربة التي يستمد الأديب أو الشاعر عناصرها من التاريخ . والتاريخ كما هو معلوم معين حافل بالأحداث وتجارب البشر أفراد وأمما . وما على الأديب الا أن يتخير الأحداث ويخرجها من الخصوص الى العموم ، كما فعل خليل مطران في معظم قصائده القصصية وأحمد شوقي في مسرحياته وغيرهما من الأدباء والشعراء .

والأديب لا يرجع الى التاريخ كما يرى مندور ((لتعريف الناس به أو بعثه أمام أبصارهم ، بل يختار منه التجربة

---

52 - الأدب وفنونه ص 96 .

التي تصلح للتعبير عن مشكلة انسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل عصره أو تشغل الانسان في ذاته)) [53] . وهو بذلك لا يصور الحدث في ذاته كما وقع في التاريخ بل يتخذ من ذلك الحدث صورة يمكن أن تتكرر ويعيشها كل انسان تحيط به نفس الظروف التي أحاطت بالحدث التاريخي .

ويرى مندور ((أن للأديب الحق في أن يعمل في التاريخ خياله كما يعمله في واقع الحياة المعاصرة ،كما أن له ألا يتقيد بجزئيات ماحدث فعلا وبواعثه ،بل له أن يتصور كافة الممكنات وأن يتخير منها ما يريد ،وكل ذلك بشرط واحد وهو أن يكون من المعقول صدور مثل هذا الفعل أو ذاك من الشخصية التي يتحدث عنها ويحدد خصائصها الروحية ودوافعها الاخلاقية أو الاجتماعية)) [54] . ومع ذلك فهو لا يستطيع على الاطلاق ((أن يتجاهل وقائع التاريخ الكبرى وحقائقه الأساسية المتفق عليها والا قام عمله الأدبي على التزوير الذي لا يقبله أحد)) [55] . ومن هنا فنظرة مندور للتاريخ تلتقي بنظرة الكاتب العالمي اسكندر دوماس الأب الذي يقول : ((التاريخ ! ... من يعرفه ؟ .. ان هو الا مسمار أشجب عليه لوحاتي ..)) والأديب في هذه التجربة تظهر مقدرته وأصالته ((في تحليل نفوس الشخصيات التاريخية واختيار

---

53 - الأدب وفنونه ص 86

54 - الأدب ومذاهبه ص 12

55 - الأدب وفنونه ص 86

البواعث التى يفسر بها تصرفاتها على ضوء المنطق العام للفترة التى اختار منها موضوعه . ومن هنا تفاوت الأدباء فى تصوير الشخصية التاريخية الواحدة ،على نحو ما يظهر لنا بوضوح عندما نقارن الصورة التى رسمها كل من شكسبير وبرنارد شو وأحمد شوقى مثلا لشخصية كليوباترا)) [56] .

واذا كان التاريخ مصدرا هاما للتجارب البشرية فان الأدب المعاصر عامة والشعر خاصة قد ابتعد عن هذا المصدر وأصبح يستقى تجاربه من واقع الحياة المعاصرة لارتباطه بالحياة الاجتماعية.

3 - التجارب الأسطورية : وهى التجارب التى تعود فى أصلها الى محيط الشعوب البدائية فتحدثنا ((عن موقف الانسان من قوى الطبيعة ومن الآلهة الخيالية والكائنات الواقعية)) [57] . وقد كانت الأساطير الدينية أو التاريخية من المصادر الأولى لفن التراجيديا الشعرى فى القديم . والأسطورة كما يحددها النقاد هى ((تلك المادة التراثية التى صيغت فى عصور الانسانية الأولى وعبر بها الانسان فى تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود ،فاختلط فيها الواقع بالخيال وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور واتحد فيها الزمان كما اتحد المكان . واتحدت أنواع الموجودات من انسان وحيوان ونبات والتحمت فى كل متفاعل مع مشاهد الطبيعة وقوى ما وراء الطبيعة . .)) [58] .

---

56 - الأدب وفنونه ،ص 87.

57 - الأدب ومذاهبه ،ص 12

58 - الأسطوره فى الشعر العربى الحديث : د . أنس داود . القاهرة . مكتبة عين شمس 1975 ص 12

وقد اتخذ الرمزيون أحداثها وسيلة لتجسيم الأفكار في أشعارهم أو الايحاء بها وبحالات النفس البشرية . وهي تتطلب من الشاعر خيالا قويا حتى ((يستطيع أن يجسم رموزها أو أن يحيلها الى كائنات بشرية تحس وتتألم وتتفكر، وأن يتصور التجربة وينفصل بها ويفكر خلالها))[59] ولعلنا نجد في مطولة خليل مطران ((نيرون)) نموذجا لهذه التجربة الأسطورية التي استغلها الكثير من شعرائنا المعاصرين في صورة نماذج أو اشارات أو رموز أسطورية .

4 - التجارب الاجتماعية : وهي التجارب المستقاة من المحيط الاجتماعي أو الانساني المعاصر والشاعر ((في تصويره لهذه التجارب يعتمد على الملاحظة والخيال كما يعتمد على قراءة ما صوره الأدباء الآخرون من تلك التجارب))[60] . ومن صور تلك التجربة الاجتماعية هذه القصيدة ((غرفة الأحزان)) التي قالها الشاعر عبد العزيز عتيق يتحدث فيها عن أطفال أيتام اجتمعوا حول أمهم ليلة العيد يسألونها عن عودة أبيهم :

قال طفل يبدو الذكاء عليه	أين ياأم والدي ؟ أين ، قولي
أهو في السوق مايزال الى اليو	م كما قلت لي غداة الرحيل ؟
عله أخطأ الطريق الى السو	ق ، فما السوق هكذا بالطويل
ناشديه بأن يعود ، فانا	قد نسينا حلاوة التقبيل
أم ! ياأم ماجرى ؟ ان عيني	تنكر الوجه ساهما فابسمي لي
وعلام العويل يلذع في القلب	ولسنا في حاجة للعويل

59 - الأدب ومذاهبه ، ص 12

60 - المصدر السابق ، ص 13

ولوت وجهها لتحجب عنهم نظرا يصدغ القلوب الصغيرة
فانبرت طفلة تجيب أخاها انه مات وانطوى فى حفيرة
أهو قد مات ؟ كيف مات ؟ فانى أجهل الموت أصله ومصيره

* * *

واصدقيني ، ألا يعود قريبا ذلك الوالد العزيز علينا ؟
ليلة العيد أقبلت وهو لم يأ ت فيشفى بعوده مهجتينا
أ اذا غاب عن غد ، ليت شعرى من سواه يشوى لنا لعبتينا ؟
فاستمض عن أبيك خالك . خالى ؟ أين خالى من والدى اليوم أينا . [61]

واتخاذ التجارب الاجتماعية موضوعات للشعر أو الأدب ليس جديدا على الشعر وانما انفردت به فى عصرنا الحاضر بعض المذاهب الأدبية فاختصت فى تصوير الواقع الاجتماعى والكشف عن عيوبه وعلاجه . ومن ذلك المذهب الواقعى الاشتراكى الذى يتخذ مضمونه من حياة عامة الشعب ومشاكلهم .

5 - <u>التجارب الخيالية</u> : ومن التجارب التى تستمد مقوماتها من الخيال ، واذا كان الخيال من العناصر الأساسية فى جميع التجارب المختلفة لاستكمال الصورة واضافة الخطوط الناقصة ليكتمل البناء الفنى ، فان التجربة الخيالية يخلقها الكاتب المبدع بقوة خياله ولا يستند فيها على التجارب الأخرى . و ((كثيرا ما يختلط الخيال بالواقع ويصعب التمييز بين العناصر الخيالية والعناصر الواقعية الفعلية فى العمل الأدبى المبتكر

---

61 - الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة القاهرة دار نهضة مصر للطبع والنشر (د . ت) ص 88

بأحداثه وشخصياته، بينما قد يسهل ذلك في التجارب التاريخية والأسطورية عندما نقارن بين أصل الأسطورة أو تاريخ الحدث والعمل الأدبي المنقود))[62]. وقد أصبح الخيال عند الأديب ((وسيلة لادخار الطاقة. فالتجارب التي لا تمكنه ظروف الحياة من أن يعيشها نراه يتخذ الأدب وسيلة لكي يعيشها بالخيال. فالشاعر الذي لا تواتيه مثلا فرصة لكي يعشق ويحس العشق والغرام قد يستطيع بخياله أن يعيش هذه التجربة في أدبه))[63]. أي أنه يتصور ويخلق تجارب لم يحس بها في الواقع. ومن هنا تبرز قضية الصدق والكذب في مثل هذا الأدب الذي قد ينجح فيه الشاعر فنيا ويفشل واقعيا. والواقع أن هذه القضية تعود الى ضعف الخيال أو قوته مما يجعل الشاعر ينجح أو يفشل في تصور التجربة البشرية وتجسيمها. ومن الشعراء الذين نجحوا في تجاربهم الخيالية، أبو العلاء المعري في رحلته الى عالم الجنة والنار في ((رسالة الغفران)) والشاعر المهجري فوزي المعلوف في مطولته ((بساط الريح)).

والتجربة الخيالية تعتبر من المصادر المهمة لدى الرمزيين والسورياليين الذين ابتعدوا عن الواقع واتجهوا الى عالم الخيال المجنح الهارب من الحياة الى الأوهام والأشباح.

ومهما يكن من تنوع التجارب البشرية فان الشعر ((لا بد أن يثير فينا احساسات جمالية وانفعالات وجدانية والا فقد

---

62 - الأدب وفنونه، ص 92

63 - الأدب ومذاهبه، ص 14.

صفتـه)) .[64]

وقد عرف الشعراء منذ القديم منبعين أساسين في قول الشعر وهما :

((الالهام والمحاكاة)) . فعند اليونان القدماء نجد الأساطير تزعم أن للشعر الها يوحي به هو ((أبولو)) وأن لفنونه ربات يقمن بجبل ((البرناس)) . وقد استهل هوميروس الياذته بالتضرع الى ربات الشعر أن تنعمن عليه بالالهام، وكذلك العرب القدماء حيث يعتقدون أن لكل شاعر شيطانا يلهمه ، وأن هذه الشياطين تنزل بواد يسمى ((عبقر)) ومنه اتخذت لفظة ((العبقرية)) التي ترتكز أساسا على الالهام.

وقد أخذ أفلاطون هذه النظرية عن أستاذه سقراط فنماها وجعلها منبعا أساسيا للشعر في عدد من محاوراته، خاصة في محاورة ((ايون)) وبالرغم من عدائه للشعر والشعراء فانه اهتم أيضا بالمحاكاة التي اشتهر بها أرسطو من بعده وجعلها بفلسفته العقلية المنبع الأصيل للشعر ، وهو بذلك لا يتبع أفلاطون في فلسفته المثالية . بل يجعل موضوع المحاكاة عالم الانسان بكل جوانبه .

ويشرح مندور النظرية الأرسطية فيقول : ان المحاكاة الفنية ليست ((نقلا آليا أوشبه آلي عن الطبيعة أوالحياة،

---

64 - فن الشعر / القاهرة الهيأة المصرية العامة للكتاب 1974 ص 3

ومثل هذا النقل هو وحده الذى تنتفى معه صفة الخلق والابداع فى الشعر بخاصة والفنون عامة . فالفنان أو الشاعر لا ينقل عن الطبيعة أو الحياة رأسا وبطريق مباشر آلى وانما ينقل عن الصورة التى تنعكس فى نفسه عن بعض مشاهد الطبيعة أو الحياة)) [65].

فالمحاكاة كما يرى أرسطو لا تكون فقط لما هو كائن بل كذلك لما يمكن أن يكون أو لما يجب أن يكون . وقد بنى أرسطو نظرية المحاكاة على الفن الموضوعى بنوعيه الملحمى والتراجيدى . وأهمل فن الشعر الغنائى فلم يتحدث عنه فى كتابه ((فن الشعر)) . ذلك أن الفن الموضوعى يعرض أو يحاكى قطاعات من الحياة سواء أكانت من الماضى كما فى الملاحم والتراجيديات أم من الحاضر كما فى الكوميديات، بخلاف الشعر الغنائى الذى ليس محاكاة للفعل الانسانى العام عن طريق التشخيص وانما هو تعبير عن الذات الفردية .

وانطلاقا من هذا ((نستطيع أن نفهم كيف أن الفلسفة الأدبية الكلاسيكية التى تقيدت بآراء أرسطو فى الفن وبنظريته عن المحاكاة قد اتجهت وأنتجت بنوع خاص فى فن موضوعى من فنون الشعر كفن الشعر التمثيلى ،كما نستطيع أن نفهم كيف أن الرومانسية التى تمردت على الكلاسيكية وعلى فلسفة أرسطو فى الفن عامة والشعر بخاصة قد اتجهت وأنتجت بنوع خاص فى فن الشعر الغنائى الذى تفوقت فيه وجعلت أساسه

---

65 - فن الشعر ، ص 27

الفلسفي التعبير لا المحاكاة ،فالشعر عند الرومانسيين تعبير عن الذات الشاعرة قبل كل شيء))[66] . ويتفق مندور مع النظرية الرومانسية فيرى أن الشعر الوجداني ((يبدو لنا أن أساسه الفلسفي هو حاجة الشاعر الى التعبير لا ميله الفيزي الى المحاكاة ، وذلك مالم ندفع الجدل الى حد السفسطة الميتافيزيقية . فنزعم أن التعبير عن الوجدان ما هو الا تصوير لحالات نفسية ومحاكاة لها))[67] . ومن هنا فالمحاكاة يمكن أن تكون في الشعر الوصفي بينما لا يمكن تطبيقها على الشعر الوجداني .

والالهام كما يعرفه فليكس كلاى يطلق ((على لحظات الابداع الفجائية ،وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور، بعيدة عن حكم الارادة وسيطرتها ،تأتي غير متوقعة ، ومجيئها غير مرهون باستدعائنا كالنوم والأحلام))[68] . وهو ما يدعيه الرومانسيون في تعريفهم للشعر بأنه نتيجة انفعال عاطفي جارف ، ويرفضه مندور كما يرفض فكرة الالهام حيث يقول : ((أنا لا أومن بشيء اسمه الالهام والوحي والعبقرية وانما أعرف التثقيف وابداع الصناعة ونقد ما نكتب والجهد وطول المران))[69]

---

66 - فن الشعر ، ص 29

67 - فن الشعر ، ص 31

68 - د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفني . دار المعارف بمصر القاهرة الط 3 . 1970 ص 190

69 - في الميزان الجديد ، ص 169 .

كما يرى أن ما ((سماه أفلاطون وسمته الشعوب القديمة بالإلهام بينما يسميه علماء التحليل النفسي المحدثون .. باللاوعي أى مختزنات العقل الباطن ومكبوتاته التى تنطلق من مكامن النفس الخفية فيما يشبه فيض الالهام))[70] ليس الهاما وانما هو يشبه فيض الالهام .

والواقع أن كلتا النظريتين ((نظرية المحاكاة الأرسطالية ونظرية التعبير عن الوجدان الفردى وهى النظرية التى يسهل ربطها بالالهام الشعرى قد وضعتا نهائيا القطبين اللذين لا يزال الشعر يتأرجح بينهما منذ فجر الانسانية حتى اليوم ،واليهما ترجع فى أيامنا هذه النظريتان الكبيرتان اللتان تتنازعان العالم وستظلان تتنازعانه الى أمد طويل وهما : نظرية الواقعية والنظرية الرومانسية))[71] .

الوجدان الفردى والوجدان الجماعى :

ونتيجة لهذا نجد مندورا يحاول الجمع بين النظريتين شأنه فى ذلك شأن جميع المذاهب الأدبية التى ظهرت بعد الرومانسية حيث ((لم تستطع أن تغير جوهر تلك الفلسفة)) فظل الشعر الغنائى وجدانيا . فالرمزية مثلا ((لم تهاجم الطابع الوجدانى للشعر الغنائى بل أرادت أن تغير من فلسفة التعبير ،فتستعيض بالصور عن التقرير المباشر ، ولا تأتى بالتشبيهات

70 - فن الشعر ،ص 38

71 - فن الشعر ،ص 52

والاستعارات والمجازات لجامع شكلى بل لجامع نفسى .أى كوسيلة للتعبير عن انطباعات النفس لا عن مظاهر الشكل الخارجى . والسريالية لا تغفل الوجدان الفردى ،بل تحاول أن تغوص الى أغواره لتكشف عن عالم اللا وعى ومكبوتاته . والمذهب التعبيرى يستهدف هو الآخر ابراز انطباعات النفس المتولدة عن مشاهد الطبيعة أو من تجارب الحياة))[72] . وحتى الواقعية التى انحصرت فى فنون الأدب الموضوعية ظل عندها الشعر الغنائى وجدانيا ،غير أن هذا الوجدان قد تحول عندما ((من وجدان ذاتى أنانى الى وجدان جماعى غيرى، ولكنه يظل دائما وجدانا فرديا منبعثا عن ذات الشاعر))[73] وهو ماذهب اليه ناقدنا محمد مندور حيث رأى أنه ((عندما يصبح الشعر مقصورا على مجال الوجدان [الذاتى] قد تضيق آفاقه اذا ضاقت بالشاعر آفاق تجاربه ولم تسعفه تلك التجارب بالمادة الأولية التى يصوغ منها شعره . ولقد تثور طاقته الشعرية أو يتحفز طموحه المشروع الى مجد الشعر فيروح يهيم فى متاهات الخيال على نحو ما حدث للرومانسيين عندما نضبت تجاربهم الحية الصادقة وجف معينها . فأخذوا يهيمون فى كل واد فى شعر نحس فيه أحيانا بالطاقة الشعرية القوية ولكننا نحس أيضا أن هذه الطاقة لم تجد هدفا))[74] ومن ثم طغى الوجدان المصطنع والهروب من واقع الحياة الى أوهام الخيال فى شعرهم مما جعلهم يهملون الأصول الفنية والقيم الجمالية

---

72 - فن الشعر ، ص 59

73 - فن الشعر، ص 60

74 - الشعر المصرى بعد شوقى ج 3 ص 98 .

للأدب فتحولت بذلك الصياغة الشعرية عندهم الى مجرد وسيلة للتعبير عن الذات الفردية .

وكان رد الفعل أن ظهر المذهب الواقعي الذى يدعو الأديب الى أن يستقى مادته وموضوعاته من التجارب البشرية ومن حياة عامة الشعب ومشاكله . غير أن هذا الاتجاه اقتصر على فنون الأدب الموضوعية ولم ينفذ الى الشعر الغنائى الذى ركزت عليه جماعة ((الفن للفن)) واعتبرته غاية فى ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات ، هدفه خلق القيم الجمالية ونحتها من اللغة . ويرى مندور أن نظرة أصحاب هذا المذهب لا يمكن أن تستقيم ((الا فى الوصف الشعرى الذى يقوم على نحت صور لغوية تجسد المرئيات)) [75] .

ويلتقى البرناسيون مع هذا المذهب فى نظرتهم الى الشعر بأنه ((تجسيم بواسطة الصور اللغوية ووصف شعرى جمالى للمرئيات)) [76] . وهو الاتجاه المعروف ((بالوصف الحسى)) الذى يغلب على فن الوصف عند شعراء العرب الأقدمين والذى أشارت اليه جماعة الديوان فى نقدها لشعر شوقى حيث يقول العقاد مخاطبا اياه : ((اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ، ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وانما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه

---

75 - فن الشعر ، ص 64

76 - فن الشعر ، ص 64

وصلته بالحياة . وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ،وانما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس اخوانه زبدة مارآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه ،واذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك ،وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فان الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ،وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس الى نفس)) [77] .

ولم يلبث الشعراء أن وجدوا أن نحت الصور الجمالية الحسية من اللغة لم يعد كافيا فى تلبية ((حاجات الروح الشاعرة ،فاحساساتنا الجمالية هى وحدها التى يمكن أن تطرب لهذا النوع من الشعر ،وأما حاجاتنا العاطفية والانفعالية فانها تظل ظمأى)) [78]. لذلك ظهر المذهب الرمزى كرد فعل عن هذا المذهب .

والمذهب الرمزى يعتبر مذهبا وجدانيا خالصا لا يختلف عن المذهب الرومانسى الا فى استعماله للصور الرمزية الايحائية بدلا من التعبير المباشر.

---

77 - عباس محمود العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ،ص 20 ومابعدها

78 - فن الشعر ،ص 67

وهكذا يخلص مندور الى أن جميع المذاهب الأدبية ((لم تستطع أن تنزع عن الشعر الغنائي طابعه الوجداني الذي يعتبر من صميم جوهره ، فالشعر لا بد أن يظل وجدانيا))[79] غير أن ((معارك الحياة والتيارات الوطنية ، والقومية والفلسفات الواقعية ، الاشتراكية))[80] استطاعت أن تغير مجرى هذا الوجدان وتحوليه من وجدان ذاتي الى وجدان جماعي .

ويرى مندور في دراساته للشعر المصرى بعد شوقي أن ((فلسفتنا السياسية قد وجهت هذا الوجدان الفردى توجيها جديدا فلم يعد يبحث في ذاته عن سر سعادته أو شقائه ، بل أخذ يبحث عنه في مجتمعه الذى تنعكس أفراحه وأتراحه على الأفراد . وصلاح هذا المجتمع خليق بلا شك بأن يمحو أسباب الحزن والألم والشعور بالغربة والحرمان ، وهى الآلام التى كان يدور حولها معظم شعر الوجدان الفردى دون أن يتبين مصدرها الأكيد في فساد المجتمع وفساد سياسته وتأخرها))[81] . ولا يعنى هذا أن شعرائنا التقليديين لم يكونوا ينظمون في الأحداث الوطنية والاجتماعية ، وانما يعنى أننا ((لا نحس في شعرهم بارتباط وجدانهم بتلك الأحداث وانفعاله بها على نحو يميز شاعرا عن آخر بحكم أن هذا الانفعال يتخذ ألوانا متباينة تتباين بتباين الأمزجة الفردية ، بل لا نحس

---

79 - فن الشعر ، ص 83

80 - المصدر السابق : نفس الصفحة

81 - الشعر المصرى بعد شوقي ج 3 ، ص 145 .

بموقف خاص يتخذه الشاعر من تلك الأحداث أو رأى يلتزم به ازاءها فكان شعرهم أقرب الى الصحافة المجردة منه الى الأدب المنفصل الدائم الحياة))[82] . ويعد هذا من العوامل الرئيسية التى جعلت مدارس التجديد تشن حملة عنيفة على شعر المناسبات ((الذى لا يحسون فيه بشخصية الشاعر المتميزة ولون روحه وطريقة انفعاله))[83] . غير أن الظروف السياسية والحياة العامة ونقص الوعى جعل دعوتهم تقتصر على ((شعر الوجدان الذاتى الذى يتغنى فيه الشاعر بالآمه وآماله أو يهرب منها الى مباهج الطبيعة مرجعا سعادته أو شقاءه الى ذاته والى ظروف حياته الخاصة أو الى القضاء والقدر الذى يكنى له الشاعر باسم الزمان ، غير مدرك أنه لا ينفرد بهذا الشقاء ، لأنه عام يكاد يشمل المجتمع كله أو ، على الأقل ، أن جانبا كبيرا من أسبابه يرجع الى الأوضاع الفاسدة فى هذا المجتمع))[84] . ومع ذلك فقد استطاع أصحاب تلك الدعوات التجديدية أن يغيروا الاتجاه العام لشعرنا المعاصر . كما استطاعت بعض الأحداث الكبرى أن تحرك الوجدان الجماعى لدى بعض الشعراء كما هو الحال فى قصيدة ((أخى)) لمخائيل نعيمة التى سبق أن أشرنا اليها .

أما الشعر الوجدانى الجماعى الذى يعبر عن انتصارات

---

82 - فن الشعر ، ص 84

83 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

84 - فن الشعر ، ص 85 .

شعبا فيمثل له مندور بقصيدة من ديوان ((أغاني افريقيا)) للشاعر محمد الفيتوري التي يقول فيها :

يا أخي في الشرق في كل سكن ... يا أخي في الأرض في كل وطن
انا أدعوك فهل تعرفني ... يا أخا أعرفه رغم المحن
انني مزقت أكفان الدجى ... انني هدمت جدران الوهن
لم أعد مقبرة تحكي البلى ... لم أعد ساقية تبكي الدمن
لم أعد عبد قيودي لم أعد ... عبد ماض هرم عبد وثن
أنا حي خالد رغم الردى ... أنا حر رغم قضبان الزمن
فاستمع لي استمع لي .. ... انما الجيفة صماء الأذن

* * *

الملايين أفاقت من كراها ... ما تراها .. ملأ الأفق صداها
خرجت تبحث عن تاريخها ... بعد أن تاهت على الأرض وتاها
حملت أفؤسها وانحدرت ... من روابيها وأغوار قراها
فانظر الإصرار في أعينها ... وصباح البعث يجتاح الجباها
يا أخي في كل أرض عريت ... من ضياها وتغطت بدجاها
يا أخي في كل أرض وجمت ... شفتاها واكفهرت مقلتاها
قم تحرر من توابيت الأسى ... لست أعجوبتها أو موميائها
انطلق فوق ضحاها ومساها ... يا أخي قد أصبح الشعب الهنا [85]

وهكذا يخلص مندور الى أن ((الشعر الغنائي أي شعر القصائد لا يمكن أن يكون بطبيعته الا شعرا وجدانيا ، أي شعرا

---

85 - فن الشعر ، ص 93 وما بعدها

تلونه عاطفة الشاعر المنفعلة بتجارب الشعب ، كما قد تشكله أحيانا فلسفة الشاعر فى الحياة ، ووجهة نظره ، والمذهب الاجتماعى الذى يدين به))[86].

المضمون والشكل فى تحديد الشعر :

وإذا كان الشعر العربى فى القديم لا يتميز عن النثر الا من ناحية الشكل ، حيث يختص بالوزن والقافية أى بالنظم ، فاننا نجد أرسطو لا يعتمد على النظم فى التفريق بين الشعر والنثر التاريخى حيث يرى ((أن ما كتبه المؤرخ اليونانى القديم هيرودوت عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتبه نظما دون أن يدخله ذلك فى الشعر ، وذلك بينما كان من الممكن أن تكتب مسرحية (الفرس) للشاعر اليونانى القديم اسخيلوس نثرا دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعر))[87] أى أن الشعر عنده لا يتميز بشكله المنظوم بل بمضمونه الشعرى حيث نجده ((لا يتقيد فى مضمونه بالواقع الدقيق وبالحقائق التاريخية ، بل ان مجال الشعر هو الممكن والمثال ، أى أن مجاله هو تصوير ما نعتبره ممكن الحدوث تاريخيا أو ما كان يجب أن يحدث . فحدوده هى الامكان والمثالية كوسائل للتأثير فى البشر وهز وجدانهم واثارة ما يريد الشاعر فى النفوس من انفعالات ، وهذا ما فعله الشاعر اسخيلوس فى مسرحيته))[88] . فالمضمون الشعرى هو مقياس

86 - فن الشعر ، ص 97

87 - الأدب وفنونه ، ص 25 .

88 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

التفرقة بين الشعر والنثر عند أرسطو ، أما النظم أى الموسيقى المحددة فلا دخل لها عنده . وقد وجد هذا الرأى فى العصور الحديثة من يتبناه ويبلوره ليخرج فى صورة نظرية عرفت باسم ((الشعر الصافى)) PURE POETRY ((وهى نظرية قام بها عدد من الشعراء الأوربيين فى القرن التاسع عشر الميلادى وأوائل هذا القرن ، ومضمونها أن الشعر يجب أن يقوم بذاته كفن مستقل ، له مقوماته الخاصة التى لا يستمدها من أى فن آخر كفن الموسيقى ، أى أن يكون فن الشعر قائما على خصائص داخلية فيه لا على نغم وايقاع يستمدهما من فن آخر وهو الفن الموسيقى)) [89] . ومعنى ذلك أنه يقوم على مضمونه كما سبق أن قال أرسطو ، ((ثم على أسلوب تعبيره اللغوى الذى لا يقوم على التقرير بل على التصوير البيانى)) [90] .

فالشعر عندهم يعتمد على اثارة العواطف والانفعالات البشرية ، فهو عندهم أيضا تعبير عن الوجدان .

وقد تأثر بهذه النظرية من شعرائنا جبران خليل جبران وأحمد زكى أبو شادى الذى رأى أن الشعر يجب ألا يحفل بالموسيقى ، فهو يستمد جماله من عناصره ، الذاتية وأن ((الشعر الذى يعتمد عليهما يفقد صفاءه واكتفاءه الذاتى)) [91] غير أن ((هذه النظرية لم تستطع أن تصمد أمام الاجماع المضاد أو شبه الاجماع

---

89 - الأدب وفنونه ، ص 26

90 - الأدب وفنونه ، ص 27

91 - الشعر المصرى بعد شوقى جـ 2 ص 53 .

الذى لا يزال يصمم على أن مقياس التفريق الحقيقى بين الشعر والنثر هو النظم الموسيقى فى الشعر نظما محددا فى كمه الزمنى))[92] .

ويرى مندور أن هذا المقياس لا يمكن الاعتماد عليه وحده كفاصل بين الشعر والنثر ، ذلك أنه يوجد ((فى لغتنا العربية منظومات تعليمية لا تمت الى الشعر بأية صلة غير استقامة وزنها النظمى التام مثل ألفية ابن مالك وغيرها من المنظومات))[93] الأخرى التى تختلف عن الشعر فى جوهره ، كما تختلف عن الشعر التعليمى المعروف عند اليونان والرومان القدماء الذى يجمع بين جمال الشعر وعمق التفكير الفلسفى ، ومن هنا فالموسيقى لا تكفى وحدها فى تمييز الشعر عن النثر ، وكذلك المضمون .

وانطلاقا من هذا حدد مندور خصائص الشعر فى ثلاث نقاط هى :

1 - الموسيقى الشعرية
2 - المضمون الشعرى
3 - أسلوب التعبير اللغوى الشعرى .

فاذا اجتمعت هذه العناصر الثلاثة استطعنا أن نميز بين الشعر والنثر . ومع ذلك تبقى الاختلافات كما يرى

---

92 - الأدب وفنونه ، ص 27

93 - الأدب وفنونه ، ص 28

مندور ، فى تحديد هذه العناصر نفسها . فنحن نعرف مثلا أن الموسيقى فى الشعر العربى قد تعرضت لعدة تغيرات حسب تغير العصر والبيئة . فقد ظهرت موسيقى الموشحات فى بيئة الأندلس وهى تختلف عن الموسيقى التقليدية . كما ظهر أخيرا الشعر الجديد الذى يتخذ من التفعيلة موسيقاه وهكذا الحال بين لغة وأخرى .

ونظرا لارتباط الموسيقى باللغة والتعبير الشعرى فسنؤجل الحديث عنهما الى الفصل التالى . ونكتفى هنا بتحديد مفهوم المضمون الشعرى حيث نجد مندورا يرى أنه ((اذا صح أن الشعر هو ما أشعرك أى ما أثار مشاعرك ، فان التلوين العاطفى للمضمون الشعرى يعتبر من المميزات أو المقاييس الهامة التى تميز الشعر عن النثر ، فالشعر لا يمكن أن يكون مضمونه تقريريا خالصا لحقائق فكرية أو رياضية أو علمية جافة ، وما نسميه فى شعرنا العربى بشعر الحكمة ، انما ندخله فى الشعر لا لأنه منظوم فحسب ، بل ولأن مضمونه الفكرى يمس مشاعرنا وعقولنا ، ويثير فينا التأمل الوثيق الصلة بمشاعرنا لاتصال هذا المضمون الفكرى بحياة الانسان ومصيره))[94] أى أن المضمون الشعرى لا بد وأن يعبر عن الانفعالات والعواطف ويكشف عن جانب من جوانب النفس بصوره الشعرية ودلالاته التى تستمد مقوماتها من الوجدان .

فالشعر كما يرى مندور ((اذا جفت فيه العاطفة وخمد

---

94 - الأدب وفنونه ، ص 37 وما بعدها

الوجدان لم يعد شعرا)) [95] و ((بالتالي تعتبر العواطف البشرية جوهر مضمونه)) [96] وبها يتميز مضمون الشعر عن مضمون الفنون النثرية . وحتى الشاعر نفسه تختلف ملكاته النفسية عن ملكات الناثر ((فالنفوس الشاعرة نفوس حساسة بالضرورة تتولد فيها حقائق الحياة والوجود ومظاهر الكون انطباعات عاطفية ، تثير مشاعرها وتحرك خيالها الذى يستطيع أن يقتبس الصور البيانية التى يسكبها انطباعاته وأحاسيس وجدانه)) [97] . ومع كل هذا يبقى المضمون عاجزا على أن يفصل بين الشعر والنثر . فيحتاج الناقد الى المنصرين الباقيين : التعبير الشعرى والموسيقى فاليهما . . .

---

95 - الشعر المصرى بعد شوقى حـ 3 ص 140

96 - الأدب وفنونه ، ص 27

97 - الأدب وفنونه ، ص 33 .

الفصل الثاني

التعبير الشعري

الصورة والمضمون

اللغة والتعبير الشعري

الموسيقى الشعرية

موقف مندور من الشعر الحر

الوحدة العضوية

الصورة والمضمون :

وأول ما يجب البدء به في الحديث عن اللغة والتعبير الشعرى قضية المضمون وعلاقته بالصورة ، خاصة وأن هذه القضية تعتبر محل خلاف النقاد منذ القديم الى يومنا هذا . حيث نجد لكل ناقد وجهة نظر تتماشى مع فهمه لماهية الشعر . وقد نتج عن ذلك عدة اتجاهات مختلفة يمكن حصرها في ثلاث فرق : فريق يهتم بالشكل وما يتبعه من سلامة اللغة وسلاسة الأسلوب وصحة الموسيقى أى أنه يعتبر الشعر غاية في ذاته ، أو وسيلة للتهذيب الأخلاقي على الأكثر . وفريق آخر نظر الى الشعر من زاوية المضمون فرأى فيه صورة للمعانى والأفكار وخلجات النفس والعواطف ، وماتحمله هذه الأفكار من تجارب نابعة من البيئة الفردية أو الاجتماعية . وبذلك رأى أن للشعر رسالة يجب أن يؤديها . بينما نجد فريقا ثالثا يحاول الجمع بين النظرتين فيعتبر الشكل والمضمون وحدة لا يمكن فصلهما .

واذا كان ناقدنا قد تأثر في المرحلة الأولى بالنقد العربى القديم كما رأينا في مفهومه للشعر ودعوته الى المنهج الفقهى اللغوى الذى استقاه من الفلسفة اللغوية للناقد العربى عبد القاهر الجرجانى ، فانه أيضا قد استمد موقفه من اللغة من جهة واللفظ والمعنى من جهة أخرى من النقد العربى القديم . فنحن نجده في نقده لابن قتيبة وتقسيماته للشعر التي بناها على خدمة اللفظ للمعنى ، يفرق بين نوعين من الأساليب وهما :

1 - الأسلوب العقلى : ويستخدم ((في العلم والتاريخ والفلسفة وأدب الفكرة)) . واللفظ في هذا النوع ((لا يقصد منه الى غير العبارة

عن المعنى ... والتحدث عندئذ عن العلاقة بين اللفظ والمعنى كالتحدث عن شفرتي مقص ، والتساؤل عن جودة أحدهما كالتساؤل عن أي الشفرتين أقطع، وانما لك أن تحكم على المعنى المعبر عنه فتقبله كرأي مصيب أو ترفضه كرأي باطل)).[1] أي أن هذا الأسلوب يتطلب من الكاتب البحث عن المفردة أو اللفظ المعبر عن المعنى تعبيرا دقيقا ((يحمل مافي نفسه حملا أمينا كاملا ، بحيث تصبح العبارة كجسم حي لا يمكن أن ينتقص منه أو يزاد عليه شيء)).[2] واللفظ هنا وسيلة للتعبير عن المعنى المراد ، فلا ينظر اليه الا من ناحية تأدية المعنى .

فقول ابن قتيبة ((انه لابد لكل بيت من الشعر من معنى)) وضع للقضية في غير موضعها ، لأن مادة الشعر حسب رأي مندور ((ليست المعاني الأخلاقية، كما أنها ليست الأفكار، وان من أجوده ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فني ، كما أن منه مالا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزا بالغ الأثر قوي الايحاء لأنه عميق الصدق على سذاجته)).[3] وهو يمثل لذلك بأبيات للشاعر العربي ذي الرمة يصور فيها حالته النفسية :

عشية مالي حيلة غير أنني	بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده	بكفي والغربان في الدار وقع

ويرى أن في ((هذه الصور الجميلة الصادقة ، صورة شاعر أصابه الحزن بالذهول ، فجلس الى الأرض منهكا يائسا يخط ويمحو الخط بأصابع

---

1) في الميزان الجديد ، ص 122 وما بعدها . وكذلك : النقد المنهجي عند العرب ، ص 33 .

2) المصدر السابق : نفس الصفحة .

3) في الميزان الجديد ، ص 128 .

شرد عنها اللب ،فأخذت تعبث بالرمال ، وفى الغربان الواقعة بالدار ما يملأ الجو أسى ولوعة))[4] ما يغنى عن كل معنى يريده ابن قتيبة .

ويتضح من ذلك أن مندورا قد انصرف الى المفاهيم الأدبية الفنية الصرفة التى نادى بها الرمزيون وجماعة الفن للفن ، وغيرهما أى أن مهمة الشعر عنده تتمثل فى توسيع أفق الفكر ، وارهاف الحواس وصقلها ، وتهذيب الطباع ، وتحسين الذوق . واذا كانت له غاية أخرى فهى لاتتعدى هذه الغاية التى يؤديها بطريقة غير مباشرة ، حيث ((أن ارهاف الحس وتهذيب الذوق كفيلان بأن يرفعا من مستوى البشر وأن يوقظا الاحساس بحقوق الفرد وواجباته)).[5] أما الحديث عن المجتمع وقضاياه فهو لا يمكن أن يكون أدبا ولا شعرا . فالشعر فن مستقل عن غيره من النشاط الانسانى . ولعل هذا ما جعل مندورا يدافع عن مذهب ((الفن للفن)) فيرى أنه ((يسلهنا - ولو الى حين - جانبا من همومنا ، ويعزينا عن قسط من آلامنا)) .[6] وهو بذلك يقع فى خطأ وتناقض . فالأدب كما هو معروف لا يمكن أن يكون دوره سلبيا يقتصر فيه على تخدير الشعوب أو القيام بدور الفاصل بين الانسان وآلامه لينساها. بل عليه ارشاد المجتمع وتبصيره بمشاكل الحياة ، والا فما فائدة التجربة لدى الأديب . ومندور نفسه يرى فى تحليله لقصيدة " أخى " لمخائيل نعيمة أن القصيدة ((تنتهى بدرس نبيل والشاعر - بعد -

---

4) فى الميزان الجديد ، ص 128 .

5) فى الأدب والنقد ، ص 141 .

6) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

لم يمظ ولم يشد بالوطنية ولا دعاني الى شيء من تلك المعاني الضخمة التي نتشدق بها ، وانما أشعرني ببؤسي))(7) وهذا مانوده نحن من الشاعر.

2 - الأسلوب الفني : وهو ((أسلوب الأدب الجيد . . . واللفظ عندئذ لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، بل يقصد لذاته ، اذ هو في نفسه خلق فني))(8) يقصد منه ((الى خلق صورة رائعة لا الى أداء فكرة)).(9)

وهو بذلك يلتقي مع عدد من المذاهب الأدبية حيث تجده يتجه اتجاه الرمزيين الذين يرون أن اللغة ليست وسيلة لنقل المعاني الى القارئ بل هي وسيلة للايحاء بحالات شعورية، واثارة صور ذهنية تكون في معظمها مستمدة من حياته الواقعية . كما يلتقي مع جماعة ((الفن للفن)) الذين يرون أن الأدب عامة والشعر خاصة وسيلة لنحت الجمال من اللغة . أي أن الشاعر عند كليهما يهدف أولا وقبل كل شيء الى خلق الجمال بالصور الشعرية التي تبعث الأحاسيس والمشاعر الفنية والعاطفية في نفس القارئ . وهو ما ذهب اليه قديما الجاحظ وقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري . في تغليب كفة الصياغة الفنية، حيث يعتبرها كل منهم الأساس في كل عمل أدبي، فهي مجال الابداع وابراز القدرة على التعبير عن المعاني . فالجاحظ يرى أن ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي

---

7) في الميزان الجديد ، ص 75 .

8) المصدر السابق ، ص 123 .

9) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

و القروى و المدني . و انما الشأن فى اقامة الوزن ، و تخير اللفظ، و سهولة المخرج و كثرة الماء ، و فى صحة الطبع و جودة السبك فانما الشعر صياغة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير)) .(10) ويتبعه فى ذلك أبو هلال العسكرى فيرى أنه ((ليس الشأن فى ايراد المعانى، لأن المعانى يعرفها العربى و العجمي و القروى و البدوى، و انما هو فى جودة الألفاظ وصفائه ، و حسنه و بهائه، و نزهاته و نقائه، و كثرة طلا وته وصحة مائه، مع السبك و التركيب)) .(11) وهو ما يذهب اليه مندور حيث يرى ((أنه ليس من الشعر أو الأدب ذلك النظام أو الكلام الذى يقتصر فيه اللفظ على أداء المعنى و تصوير الغرض، وهذا رأى مفروغ منه. . فالأدب فن جميل مادته الأولية هى اللغة التى لا تعتبر بالنسبة له وسيلة، كما هو الحال فى حياتنا المادية، أو فى التعبير عن آرائنا العلمية أو الفلسفية ، والذى لا شك فيه أنه اذا فقد جمال الأسلوب فى الأدب ، لم يستطع شيء أن يعوضه . فالاحساس والفكر و الخيال لا تستطيع أن تخلق أدبا حتى تصاغ صياغة فنية)) .(12)

و نلاحظ أن مندورا لم يهتم باللفظ المفرد من حيث جزالته و فصاحته ، وانما ركز على ((الصياغة الفنية، التى تغاير اللفظية)) (13)

---

10) كتاب الحيوان : للجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، بيروت دار الكاتب العربى ط الثالثة 1969 جـ 3 ، ص 131 .

11) كتاب الصناعتين : لأبى هلال العسكرى، تحقيق على محمد البجاوى، القاهرة مطبعة عيسى البابى الحلبى 1971، ص 58 .

و انظر أيضا : ((قضية الشكل والمحتوى فى النقد العربى)) د . عدنان قاسم مجلة الشورى ابريل 1978، العدد 4 ، ص 86 ومابعدها .

12) النقد المنهجى عند العرب ، ص 274 .

13) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

وهي ((تلك التى تستجيب لها النفوس ، لأنها تحرك فيها انفعالات فنية أو عاطفية)) [14] وهو ما رآه أبو هلال العسكرى فى قوله : ((ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عملت لافهام المعانى فقط ، لأن الردئ من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها فى الافهام ، وانما يدل حسن الكلام واحكام صنعته ورونق ألفاظه وجودة مقاطعه وبديع مباديه وغريب مبانيه على فضل قائله وفهم منشئه)) . [15]

ومندور كما تراءى لنا قد رجح كفة الصياغة الفنية على معانيها . وان كنا نلاحظ أن هذه النظرة قد تطورت فى نفس المرحلة من العناية والاهتمام بالصياغة واهمال المعانى الى الجمع بينهما وجعلهما كيانا موحدا لا يمكن الفصل بينهما حيث يرى ((أن الأسلوب الفنى الجيد هو ذلك الذى يصدر عن صاحبه ، وقد سكنت الفكرة وسكن الاحساس الى طرق أدائها - حقيقة كانت أم مجازية - سكونا طبيعيا ، حتى لتحس بأن الفكرة والاحساس قد ولدا مجسمين فى العبارة ، فلا تدرى أفطن الكاتب الى الصورة أولا ، أم الى موضوعها . أخلق الموضوع الصورة أم خلقت الصورة الموضوع)) . [16] كما يقول : ((وأنا أميز بين التجربة البشرية وصياغتها وبالصدر حرج ، وذلك لأننا مضطرون الى هذا التمييز اضطرارا وان كان الواقع أن بين العنصرين تداخلا قويا ، يكاد يكون وحدة فى كثير من الأحيان)) . [17] وبذلك أصبحت النظرة الى الصورة والمضمون عنده عبارة عن شفرتي مقص - حسب قوله - لا يمكن معرفة أى الشفرتين أقطع . وبهذا يكون قد التقى مرة أخرى مع ابن رشيق القيروانى الذى أكد التلازم الوثيق بين الصورة والمضمون ((ودعا

---

14) النقد المنهجى عند العرب ص 274 .

15) كتاب الصناعتين : ص 58 .

16) فى الميزان الجديد ، ص 195 .

17) فى الميزان الجديد ، ص 132 .

الى ضرورة التلاحم بين المعانى و ألفاظها ، فقال اللفظ جسم ، و روحه المعنى ، و ارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، و يقوى لقوته . فاذا سلم المعنى و اختل بعض اللفظ كان نقصا بالشعر و هجنة عليه . .)) (18) . و هو ما ذهب اليه أيضا عبد القاهر الجرجانى فى نظرية النظم حيث يقول : ((فلا جمال اذن فى اللفظ من حيث هو صوت مسموع ، و حروف تتوالى فى النطق . وانما يكون ذلك لما بين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب)) (19) . ونسجل هنا مخالفة مندور له من حيث قيمة اللفظ فى ذاته حيث يقول : ((ينكر عبد القاهر كما رأينا كل مزية فى اللفظ ، وهو فى ذلك يناقض آراء الجاحظ فى الفصاحة ، ولكن هذا فى الحق انكار مسرف لا نقره ، ونحن لا ندعو لهلوستنا المصمتة ، و لا نضرب دائما بعصاه ، والذى لا شك فيه أن لجرس الألفاظ كما قلنا وقعا ايجابيا كثيرا ما يعين الكاتب أو الشاعر على استنفاد احساسه ، وذلك على أن يسلم من التكلف و الصنعة المقتسرة)) (20) .

واستمر مندور على هذه النظرة الى الصورة والمضمون حتى السنوات الأخيرة من حياته ، حيث غلبت عليه الفلسفة الواقعية الاشتراكية ، فأصبح يدعو الى ربط الأدب بالمجتمع و اتخذ النقد الايديولوجى منهجا له . وبذلك تراجع عن النظرة الأولى ، ففصل بين الشكل والمضمون و أعطى للمضمون الأولوية فى كثير من الأحيان ، و أصبحت القضية عنده كما يقول ((مسألة موازنة بين مختلف القيم . فاغفال القيم الجمالية يخرج الأدب عن طبيعته كأدب ، و لكننى اهتممت بالمضمون الى جوار القيم الجمالية ، و أحيانا أعطى

---

18) د . عدنان قاسم : قضية الشكل والمحتوى ، مجلة الشورى العدد 4 ابريل 1978 ص 90 عن العمدة ج 1 ، ص 103 .

19) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز . تعليق وشرح عبد المنعم خفاجى القاهرة مكتبة القاهرة ط ، الأولى ، 1969 ، ص 37 .

20) فى الميزان الجديد ، ص 194 .

للمضمون أولوية في التقييم)) .[21] ومع ذلك نجده يحاول دائما الربط بين نظرته الأولى التي لا تفصل بين الصورة والمضمون وموقفه الجديد الذى يجعل المضمون في الدرجة الأولى . فهو يرى في نقده للشعر المصرى بعد شوقي أنه ((من المؤكد أن أى مضمون انساني لابد له من صورة جمالية ملائمة حتى يستجيب له الناس في يسر وسهولة بل في طرب واقبال ، فيفتحوا له نفوسهم لتتشبع به ، فالمسرحية مثلا تحتاج الى تصوير وتشويق وحركة مادية وذهنية تستأثر بالانتباه وتشغل التفكير فيندمج المشاهد فيها وينفعل بها . واذا بمضمونها الانساني يتسرب الى نفسه عن طريق الشعور أو اللا شعور . وكذلك الأمر في القصة . وأما في الشعر فلا يمكن الا أن يكون فنا جميلا والا فقد روعته وتأثيره وسقط مضمونه مهما كان ساميا)) .[22]

والواقع أنه أصبح يعتبر الصورة وسيلة لأداء المضمون ولاقناع الناس بما يدعو اليه العمل الأدبي ، بالرغم من أنه يرى أن دعاة ((الفن للحياة)) يسرفون ((في الحماسة للمضمون أحيانا الى حد اهدار الفن وأصوله ، ومع أن الفن وأصوله ليست أعداء للمضمون الذى يؤمنون به ، بل هما كما قلنا وسيلة فعالة في تقوية هذا المضمون وتقريبه من النفس ومساعدته على تحقيق أهدافه)) [23] ولاشك أن هذه النظرة تعبر بوضوح عن تراجعه عن الرأى الأول الذى شبه فيه وحدة الصورة والمضمون بشفرتي المقص . وهو يرى أن هذا ((المضمون الانساني الجديد سوف ينتصر وأن دعاة هذا المضمون

---

21) فؤاد دوارة : شيخ النقاد يتحدث ، مجلة المجلة عدد 98 فبراير 1965 ، ص 65 .

22) الشعر المصرى بعد شوقي ، ح 3 ، ص 97 .

23) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

أنفسهم سوف يفطنون الى أهمية الفن و أصوله فى خدمة مضمونهم، عندئذ لن يكون هناك فن للفن و فن للحياة بل سيكون هناك فن للفن و للحياة معا وهو الفن المثالى الذى أبتدا شبابنا الشوط نحوه)) .(24)

غير أننا نجده فى بعض النصوص يقترب من تفكيره القديم فيرى أن المضمون الشعرى الجديد الذى يعبر عن الحياة و مشاكلها، يقتضى ((أن يلجأ الشعراء الى صور و قوالب جديدة يصبون فيها وجدانهم الجماعى))(25) ذلك أنه ((لم يعد هناك مجال مستمر للاستنفار الثورى المنيف الذى يلا ئمه القالب الغنائى التقليدى فى شعرنا المرسى)).(26) ومن هنا ((رأينا الكثيرين من شعرائنا الجدد يلجأون الى قالب القصة الصغيرة الساذجة حينا و قالب الحوار الدارمى السريع حينا، و لما كانت مثل هذه القوالب لا تستدعى بالضرورة وحدة البيت الشعرى كوحدة للموسيقى الشعرية، بل يقضى الحوار بتجزئة البيت الواحد الى تفاعيل و فصل بعضها عن بعض لتوائم القصص أو الحوار، فقد أقدم شعراؤنا على تغيير الصورة مجاراة لتغيير المضمون و تغيير طريقة تصميم القصيدة و بنائها الهندسى)).(27) أى أنه يربط فى هذا النص الصورة بالمضمون، و أن أى تحديد لواحد منهما هو تحديد للآخر.

و يبدو مندور فى هذا الرأى أقرب الى تفكيره القديم. ومع ذلك يجب أن نلاحظ أن هناك فرقا بين النظرتين. فقد يما قال أن التلاحم بين المضمون والصورة يكون تاما بحيث لا ندرى ((أخلق الموضوع الصورة أم خلقت الصورة الموضوع))، أما الآن فقد أصبح يدرى أن المضمون هو الذى يخلق الصورة.

---

24) الشعر المصرى بعد شوقى، حـ 3 ص 99 .

25) فن الشعر، ص 95 .

26) المصدر السابق، نفس الصفحة.

27) فن الشعر، ص 96 .

وأن هذه الصورة الجديدة للقصيدة العربية ((لم تدفع اليها نزوة طارئة أو مجرد الرغبة فى التجديد ، بل جاءت))[28] نتيجة ((لتحول عميق فى ثقافتنا الفكرية والفنية ، ذلك لأنه ما من شك فى أن فلسفة ثورتنا الجديدة قد وجهت جيلنا الجديد الناهض نحو الواقعية الاشتراكية وهى واقعية تنفر من الذاتية الرومانسية و تجنح الى الجماعية ، أى الى استقاء التجارب الشعرية من مشكلات المجتمع ومواطن ضعفه و قوته و أفراحه و آلامه))[29]

ومن هنا ((كان حتما على هذا الشعر أن يكون لكل قصيدة فيه موضوع يتخذ صورة القصة و لكنها قصة لا يمكن أن تصبح واقعية خالصة ، بل لابد أن تمتزج بوجدان الشاعر الذى يعطيها طابع الشاعرية ، كما أنها لا تحرص على التفاصيل التى تحرص عليها عادة القصة النثرية و لا على التسلسل المنطقى المحكم أو تحديد أبعاد الشخصيات و ملامحها النفسية بقدر ما تحرص على ابراز انفعال الشاعر بهذه القصة و ما تثيره فى نفسه من شتى العواطف))[30]

وهو يمثل لهذه الصورة الجديدة للقصيدة العربية المتفاعلة مع مضمونها بقصيدة للشاعرة ملك عبد العزيز التى يرى أنها ((لم تكتبها مجاراة للتيار الجديد ، لأنها شاعرة لا تقول الشعر الا تنفيسا عن وجدانها الذاتى وهى أبعد ما تكون عن أن تحترف الشعر أو تتنقل مع تياراته ، وانما تقوله عندما ينفعل وجدانها و تشعر بحاجة ملحة الى قوله))[31]. فشعرها كما يقول مندور : شعر طبع لا ارادة . أى أنه ينساب ((من روحها تلقائيا فى وزنه و نغمه و صوره)) .

---

28) فن الشعر ، ص 96 .

29) المصدر السابق ، ص 96 .

30) المصدر السابق ، ص 96 .

31) فن الشعر ، ص 98 .

وبما أن القصيدة التى أخترناها نموذجا لهذه الصورة الجديدة طويلة . فاننا نكتفى بذكر بعض المقاطع منها فقط . حيث نجد الشاعرة تقول فى وصف الغرفة التى سجن بها الشهيد ((جواد حسنى)) :

دخلت يوما والظلام جاثم على البطاح
والبحر مكفهر الوجه، قاتم النواح
دخلت قبوا فى رحاب الشط، مظلم القرار
فى قناع وهدة قطيبة،
موحشة الجوارا
وفى ظلام القبو شاهدت عيناى
على الجدار أحرفا من الوهج
الدم فيها والحياة تختلج
شممت ريحها كأنه البخور
فى قدس معبد يغص بالنذور
خلعت نعلي وانحنيت فى خشوع
وكدت ألثم الجدار........
أغسل الحروف بالدموع
لكنني أبيت أن يمس قدسها بشر
أو أن يذيب الدمع من جلا لها أثر
ركعت ، والعينان فى غلائل الدموع
ومن خلال الدمع لاح لى فتى وديع
فى وجهه غضارة الصبا
فى عينيه الألق
فى خطوه الفتيّ دفعة الحياة تنطلق
فى ثغره لحن كبهجة الصباح

يرسلـه للحـب للأشـواق للأفـــراح

*   *   *

و هكذا تسير القصيدة مصورة بطولة ((جواد حسنى)) شهيد((معركة بور سعيد الخالدة، وما كان من سفره الى ساحة القتال على رأس فريق من زملائه الفدائيين، ثم احاطة العدو بهم ورفضه أن يتراجع مع زملائه موءثرا الموت على الهزيمة. ثم وقوعه أسيرا فى يد الجند الفرنسيين و سجنه فى غرفة ضيقة بمعسكرهم عند شاطئ البحر على الرغم من الدماء التى كانت تنزف من جراحه، وقد اتخذ من هذه الدماء مدادا سجل به على جدران الغرفة بعض أحداث قصته البطولية الرائعة، وفى النهاية تظاهروا بأنهم قد قرروا الافراج عنه بعد أن أوقف القتال و لكنه لم يكد يخرج و يسير بضع خطوات على الشاطئ متمشرا نازف الدم حتى أطلقوا عليه الرصاص غدرا من خلف و ألقوا بجثته الى البحر)) .(32)

يا ويحهم ...
ويح الوحوش البيض فى العصر الجديد !
يا ويحهم ...
يا ضيعة الانسان، يا نقض العهود
أبناء ((ميرابو)) تواصوا بالكنود
الكهرباء ... ترعد الجسم العتيد
والنار فى جراحه ...
النار والحديد
والجوع والحرمان من قطرة ماء
ليطفئ الظمأ فى جسمه المكدود

*   *   *

لكنه أبى ... أن يسلم السلاح

---

32) فن الشعر، ص 98 .

الـــروح لـــم تـــزل عتيـــة الكفـــاح
فعنـــدما للقبـــو أرجعـــوه
فى جـرحـه النـــزىّ غمّـس القلـــم
وسطّـــر الخلـود فوق صفحة الجدار
يقـصّ قصـة الفـداء قصـة الألـــم
نـذالـة الوحـوش روعـة الاصـــرار

* * *

الجـــرح جـرحـى يـا جـواد ... فى جسمى الألـم
الجـرح جـرحى يـا جـواد ... فى قلبى النّقـم
الجـرح جـرحى يـا جـواد ... جرح بور سعيد
بـل جـرح مصـر يا جـواد ، السّهـل والصعيـــد
بـل جـرح كل من حكـى بـأنـه انســـان
تظلّـه الحيـاة فى رحابهـــا الغينـــان

* * *

....
فى فجـر يـوم أسـود الألـــوان
سماؤه تلفهـــا الأكفـــان
قـــال الطغـــاة للبطـــل
اذهـــب فـأنـت حـــرّ ...
يا ليتـــه يطيـــق أن يسيـــر
الجوع والتعـذيب لـم يتـرك بجسمه النضيـر
ثمـالـة تحملـه لأفقـه الأثيــر ...
فجـاء جلـف مـن جنودهـم غليـــظ
وجـرّه للشـط فى خطـو وجيـــز

وفجأة من خلفه رسوه
بطلقة من غدرهم أصموه
وفي رحاب الموج ألقوه

* * *

يا للوحوش البيض في العصر الجديد !
يا ضيعة الانسان يانقض العهود !
خافوا يقض خزيهم على الوجود
لم يعلموا أن الدماء في الجدار
تحكي نذالة الوحوش روعة الاصرار (33)

. . . .

ويعلق مندور على تلك القصيدة فيرى أن الشاعرة قد استطاعت تحقيق الوحدة العضوية بفضل وحدة الموضوع، كما أنها لم تتقيد فيها بوحدة البيت الموسيقية ((تلك الوحدة التي لانشعر بلزومها الا في شعر الخطابة والمحافل أو شعر الوجدان الخالص أحيانا ، وأما الوجدان المختلط بموضوعه، والمصبوب في تضاعيف القصة فوحدته الموسيقية هي القصيدة كلها ، ومع ذلك حرصت الشاعرة على أن تقسم هذه الوحدة الموسيقية الطويلة الى وحدات تكاد تحكي الحركات المتتابعة في السيمفونية الموسيقية، وقد جزأت هذه الوحدات الموسيقية وفقا لأجزاء القصة ومراحلها المتتابعة)). (34)

واذا كانت الشاعرة قد استغنت عن القافية التقليدية التي يتكرر فيها

---

33) ديوان ((أغاني الصبا)) : ملك عبد العزيز، القاهرة، دار المعارف بمصر 1959 ، ص 154 وما بعدها .

34) فن الشعر ، ص 101 .

الروى فى نهاية الأبيات ، فانها قد ألزمت نفسها ((بنوع من القافية المتحررة . تلك التى ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم فى حرف الروى . وبذلك صارت النهاية التى تنتهى عندها الدفعة الموسيقية الجزئية فى السطر الشعرى هى القافية من حيث انها النهاية الوحيدة التى ترتاح اليها النفس فى ذلك الموضع))[35] .

والحقيقة أن القصيدة رائعة جدا من جميع نواحيها . وان كنا نلاحظ على مندور أنه كان الأولى به ، مادام يريد أن يمثل لتغير الشكل تبعا لمضمون ، أن يأخذ نموذجه من أحد الشعراء الذين تشبعوا بهذا المضمون الجديد ، بدلا من هذه الشاعرة التى لا تقول الشعر الا تنفيسا عن وجدانها الذاتى .

ويلاحظ مندور ان الصورة الجديدة للقصيدة العربية لا تصلح لكافة المضامين ((وهذا هو ما يحسه شعراؤنا المجددون بفطراتهم الشعرية الصادقة حيث نراهم جميعا تقريبا يكتبون الشعر فى الصورة القديمة والصورة الجديدة على السواء وفقا لمضمون كل قصيدة ، ونوع التيار النفسى الذى تصدر عنه))[36] .

اللغة والتعبير الشعرى :

ان الحديث عن اختلاف القالب يقودنا بالضرورة الى فنون الشعر ولكن اختلاف القوالب لا ينفى أن ثمة صفة جوهرية فى الشعر كله وان هذه الصفة

---

35 - د . عزالدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب . القاهرة ، دار المعارف 1963 ، ص 62 .

36 - الشعر الجديد فى نظر النقد الجديد : مندور . مجلة الآداب عدد 1/1961 ص 9 .

ترجع الى استعمال اللغة .

هذه فكرة لم يتخل عنها مندور قط ، مهما تردد فى آرائه عن علاقة المضمون بالصورة . ومع ذلك فمن المسلم به أن بحث التعبير الشعرى يظهر بوضوح أكثر فى كتابات مندور الأولى ، وسبب ذلك فى رأينا أنه كان فى تلك الفترة مهتما بعلم اللغة ، الى درجة أنه ترجم رسالة فى منهج البحث اللغوى ، ودخل فى عدة معارك لغوية ، الى جانب تأثره بالمنهج الفرنسى الذى يقوم على ((تفسير النصوص)) كما يقول مندور نفسه .

وانطلاقا من هذا نجده يرى أن مفردات اللغة ((ليست الا رموزا لصور ذهنية محصلة من قبل ، وهى لا تستخدم لذاتها بل لتقيم بفضل عوامل الصيغة التى تضفها اليها طائفة من العلاقات بين الأشياء أو بين الأشياء والأحداث)) .[37] وهو بذلك يذهب مذهب الناقد العربى عبد القاهر الجرجانى الذى أعجب مندور بمنهجه الفقهى اللغوى ، واتبعه فى مرحلته النقدية الأولى كما رأينا . فهو يتفق معه من ناحية ((أن الألفاظ المفردة التى هى أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ولكن لأن يضم بعضها الى بعض فيعرف فيما بينها فوائد . .)) .[38] فالألفاظ عندهما لا تستعمل لتعيين الأشياء بذواتها وانما لتثير وتحرك الصور الذهنية المختزنة فى ذهن الانسان والتى اكتسبها عن طريق تجاربه الشخصية أو تجارب غيره من البشر حول معرفة تلك الأشياء . فلفظة " رجل " مثلا ((لا تثير فى نفوسنا

---

37) فى الميزان الجديد ، ص 187 .

38) النقد المنهجى عند العرب ، ص 334 ، وكذلك فى الميزان الجديد ، ص 185 ، عن " دلائل الاعجاز " ص 287 .

شيئا ما لم يكن هناك فى ذهننا صورة الرجل)) . [39] ومن هنا فاللفظ كما يرى مندور ((رمز لهما و محرك)) فى آن واحد ((ونحن لانستخدم ذلك اللفظ لنحرك الصورة الذهنية تحريكا نريده لذاته والا كنا مجانين ، وانما نفعل ذلك لأننا نحتزم أن نخبر عن الرجل بشيء ما)) [40] أى أن اللغة عندهما ((ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات)) [41] وبذلك يلتقى كل منهما مع المدرسة اللغوية الحديثة التى تزعمها العالم السويسرى فردينان دوسوسير (1857 - 1913) ثم اللغوى الفرنسى أنطوان ماييه (1866 - 1936) [42] اللذان يذهبان الى أن اللغة ظاهرة اجتماعية وأن الرمز اللغوى ((يجمع بين مفهوم وصورة صوتية . . وأن الصورة الصوتية ليست الصوت المادى بل الانطباع أو الأثر النفسى لهذا الصوت فى الدماغ)) . [43] فالمفردة ((لا تكتسب دلالتها المقصودة الا بفضل عوامل الصيغة)) [44] التى ((يقصد بها إما ترتيب الكلمة فى الجملة ، واما مقطع صوتى كالتنوين فى (رجل) ، واما علامة الاعراب ، واما أداة نحوية كالألف واللام فى (الرجل) فهذه العوامل هى التى تمنح اللفظة دلالتها التى نقصد اليها عند تفوهنا بالكلمة)) . [45]

---

39) فى الميزان الجديد ، ص 186 .

40) فى الميزان الجديد ، ص 186 .

41) المصدر السابق ، ص 185 .

42) انظر : علم اللسان ، بقلم أنطوان ماييه ، ترجمة محمد مندور ، ملحق بكتابه النقد المنهجى عند العرب .

43) د . نجيب غزاوى : فردينان دوسوسير مؤسس علم اللغة الحديث ، مجلة المعرفة سبتمبر 1978 عدد 202 ، ص 97 .

44) فى الميزان الجديد ، ص 187 .

45) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

ونظرة مندور الى اللفظ تساير البحث الحديث فهو لا يقف موقف الجرجانى فى اعتبار اللفظ لا قيمة له بل يرى أن ((للألفاظ قيمة ذاتية ايجابية من حيث ما يوحى به جرس حروفها من احساس يعزز المعنى المعبر عنه))[46]
كما يلاحظ أن النحاة وعلماء اللغة القدماء قد فطنوا الى هذه النظرية، لكنهم لم يستخدموها فى نقد الأدب للكشف عن سبب اختيار الشعراء للفظ دون لفظ. فالزمخشرى مثلا يقرر ((أن كل أفعال اللغة العربية التى تبتدئ بنون وفاء تفيد المضى والنفاذ، كقولنا : نفد، ونفذ، ونفر، ونفق، ونفض .. الخ))[47]
لكنه لم يستخدم تلك الحقائق فى ايضاح الأسرار اللغوية لدى الشعراء وتفضيلهم لمفردات دون أخرى. وان كان مندور يرى أنه لا وجود أصلا لما يعرف فى اللغة بالترادف ((فالمعنى الواحد لا يمكن أن يعبر عنه الا بلفظ واحد فاللغات لا تعرف ـ ولا يجب أن تعرف ـ الترادف))[48] الا اذا ابتلينا بعدم الدقة فى التعبير وعدم تحديد معانى المفردات اللغوية . وهى ((آفة اللغة العربية وكتابها بوجه خاص)).[49] ومن هنا نجده يقول : أنه ((من الحمق أن يقال ان ثروة أو غنى لغة ما يتوقف على عدد ألفاظها، وانما ثروة اللغة تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التى استطاعت تلك اللغة أن تعبر عنهما، فالعبرة اذا بكمية التعابير وتنوعها ودقتها لا بكمية المفردات))[50] فالشعر الجيد هو الذى يعبر عن أشياء كبيرة بألفاظ صغيرة، وكذلك ((الكتابة الجيدة هى تلك التى لا تستطيع أن تحل فيها لفظا مكان آخر)).[51]

---

46) فى الميزان الجديد، ص 188.
47) المصدر السابق، نفس الصفحة.
48) فى الميزان الجديد، ص 123 .
49) فى الأدب والنقد، ص 26 .
50) المصدر السابق، نفس الصفحة.
51) المصدر السابق، نفس الصفحة.

وجودة النص الشعرى عند مندور مرتبطة أساسا باعتبارات اللغة والنحو ، فدور النحو عنده لا يقف عند ضبط النص الأدبى وسلامته من الأخطاء وانما هو ((العلم الذى يبحث فى العلاقات التى تقيمها اللغة بين الأشياء))[52] أى أنه يبحث فى صحة اللغة وسلامتها وطرق استعمالها ، التى تعبر عن مقدرة الشاعر أو الكاتب فى تصرفه باللغة ضمن حدود الأصول النحوية واللغوية ، وتحليل تلك الاستعمالات والايحاءات . فهو يجمع بين النحو وعلم المعانى ويرى أن لقواعد النحو دورا فى تحديد المعنى المراد وهى لا تقتصر على الشكل فقط .

ومع ذلك فاننا نلاحظ أن مندورا لم يكن متشددا فى هذه الناحية حيث نجده يدافع عن شعراء المهجر ويهوّن من أخطائهم النحوية واللغوية ويدفع عنهم تهمة ضعف العربية فى أسلوب شعرهم . غير أنه يحدد ذلك التسامح فيما بعد فيرى أنه ((من الخير التزمت النحوى عندنا للكتاب الناشئين حتى لا يخفوا جهلهم خلف بلاغة مدعاة ، وانما يباح الخروج على القواعد لكبار الكتاب الذين لا يعدلون عنها الا عن قصد وبينة ، وذلك لأن أمثال هؤلاء يحتج بهم على اللغة ، ولا يحتج باللغة عليهم مادامت اللغة كائنا حيا تتطور وعقلية من يتكلمونها))[53] .

ان اختصاص الأدب بنوع من الحرية فى استعمال اللغة ، والسماح للأديب أو الشاعر بالخروج على قواعدها أحيانا ، يفضى بنا الى البحث فى أبيمة التعبير الأدبى ، أو التعبير الشعرى بوجه خاص . فهل ثمة شىء أعمق وراء الحرية فى استخدام التراكيب ؟ ألم يقل مندور متابعا فى ذلك عبد القاهر الجرجانى ان للتراكيب النحوية دورا فى تحديد المعنى المراد ؟ .

---

52 ـ النقد المنهجى عند العرب ، ص 336 .

53 ـ فى الأدب والنقد ، ص 24 .

اذن فالفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية هو أساسا فرق في المعنى. فالتعبير الشعري ((يتميز أصلا بأنه تعبير تصويري لا تقريري، والتصوير في حاجة الى التشبيهات والاستعارات والصور)).[54] ومن هنا ((تبرز قضية اللغة الشعرية أو معجم الشعر، وهل هناك ألفاظا نثرية بطبيعتها ولا يجوز لها أن تقتحم محراب الشعر أم أن جميع ألفاظ اللغة صالحة للتعبير عن الشعر والنثر على السواء، وأن العبرة بطريقة استخدامها و موضع ورودها في السياق الشعري)).[55] و هنا اختلف الشعراء وانقسموا قسمين: فريق منهم يرى ((أن للشعر معجمه الخاص، وأن هناك ألفاظا لا تصلح اطلاقا للتعبير الشعري، ويجب أن تنحى عن معجم الشعر))[56] بينما يرى الفريق الثاني ((أن القبح والابتذال لا يمكن أن يكونا في اللفظ، وانما هما في الفكرة أو الخاطرة أو الاحساس، وما اللفظ الا وعاء، والأشياء بمحتوياتها لا بأوعيتها. فعندما يكون الاحساس دميما أو الفكرة متبذلة، لا بد أن يتضح القبح أو الابتذال في اللفظ المستعمل حتى ولو كان هذا اللفظ من لغة الشعر المنتقاة)).[57] أي أنه ليس هناك في اللغة ألفاظ خاصة بالشعر وأخرى خاصة بالنثر، وليس هناك أيضا ألفاظ مفردة ذات ايحاءات مفردة، فكل الألفاظ تتساوى في كونها ليست الا أدوات يبرز بها الشاعر خواطره و أحاسيسه.

وما دام ((الشعر تعبيرا عن الحياة بخيرها و شرها بآمالها

54) النقد والنقاد المعاصرون، ص 66 .

55) الأدب وفنونه، ص 39 .

56) المصدر السابق، ص 39 .

57) المصدر السابق، نفس الصفحة.

وآلامها وتصويرا للنفس الانسانية بفضائلها ورذائلها ، وجمالها وقبحها))[58] فان ذلك ينعكس على ألفاظه ، وبذلك يكون اللفظ وعاء يتلون بلون محتوياته . فالعبرة اذن ((ليست بمفردات اللغة بل بجملها وتراكيبها ، وطرائق التعبير فيها . واللفظ المادى قد يكتسب قوة شاعرية بارزة اذا دخل فى جملة أو تركيب شعرى أو صورة بيانية))[59].

هذا ما ذهب اليه ناقدنا محمد مندور حيث اعتبر جميع ألفاظ اللغة صالحة للشعر على شريطة أن يخلق الشاعر منها صورا فنية . فالشعر ((لا يلا ئمه الا التصوير البيانى ، أى التعبير عن طريق الصورة)).[60] وبذلك لا يفرق مندور بين المفردة اللغوية ذات البعد المعجمى الواحد ، والمفردة الشعرية ذات الأبعاد الايحائية ، فكل لفظة لا تظهر قيمتها أو جرسها وموسيقاها الا بانتظامها فى سياق تعبيرى . وهذا ما قرره عبد القاهر الجرجانى فى نظرية النظم ، ونادت به المدرسة اللغوية الحديثة .

والشاعر الناجح عند مندور هو الذى يستمد كلماته الشعرية من اللغة القريبة من الحياة اليومية ، ويتجنب الألفاظ والعبارات التقليدية المهجورة .

ويمثل مندور للصورة الشعرية التى تقوم فى نظره على المجازات والتشبيهات والاستعارات . فيرى أنه ((بدلا من أن يقول الناثر مثلا : لقد أنهك الحرب الفرس ، يقول الأعشى : ان الحرب تركوا الفرس و" قد حسوا من أنفاسهم جرعا " . ولقد يقول ناثر مثلا : انه قد

---

58) د . فخرى الخضراوى : رحلة مع النقد الأدبى ، القاهرة دار الفكر العربى 1977 ، ص 155

59) الأدب وفنونه ، ص 39 .

60) المصدر السابق نفس الصفحة

عاش حياة مطلة، بينما يقول الكاتب الفرنسي الشاعر الروحي شاتو بريان: " لقد تشاء بت الحياة فلتذهب الى حيث تريد"))(61) فالناشر يقرر والشاعر يخلق الصور الجمالية التي توحي بما يريد الاخبار عنه. أى أنه يبتعد عن المعاني والألفاظ المجردة و يتجه نحو التعبير الحسي الايحائي. وهو يستفل الى جانب الصور الرمز كوسيلة للتعبير الشعرى، و هي وسيلة جديدة في رأى مندور أخذها الشعراء عن الغرب. ((والرمز غير اللغز، وما ينبغي أن يكونه، والا عد عيبا و تخبطا في التعبير وعجزا عن الفهم والابانة .. وباستطاعتنا أن نرجع الرمز في التعبير الشعرى الى الأصل العام لنظرية المجاز اللغوى كما عرفها أسلافنا فنا أخذا عن تحليلات أرسطو)).(62)

ويرى مندور أنه((ما دامت اللغة في أصلها مجرد رموز تثيرفي نفوسنا احساسات و خواطر وانفعالات برمز لكل منها بلفظ معين. ومادام الهدف النهائي من الأدب والشعر هو نقل تجربة بشرية أو على الأصح أثر هذه التجربة من نفس الى نفس، فانه يصبح من الحكمة بل من الواجب على الأديب أو الشاعر الذى يريد أن يستنفد كل ما في نفسه و ينقله كاملا الى أنفس الغير، أن ينقل ألفاظا من مجال حي معين الى مجال آخر، اذا كان في هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسي الى الغير)).(63)
أى أنه يتفق مع الرمزيين في استخدام صفات و ألفاظ منقولة من عالم حي الى غيره . وبذلك تتسع وسائل التعبير لدى الشاعر.

و يعتبر المجاز ((من أكبر السبل التي تتسع بها اللغة و تزداد

---

61) الأدب وفنونه ، ص 39

62) الأدب وفنونه ، ص 40 .

63) الشعر المصرى بعد شوقي حـ 3 ، ص 33 .

قدرتها على التعبير)) ، (64) وذلك بنقل اللفظ ((من مجالات الحس أو الادراك الى مجال آخر لوجود علاقة أو شبه بين المجالين)) . (65) ويرى مندور أن مقياس ((الحكم عليه أوله هو النجاح أو الفشل فى تحقيق الهدف منه . وهذا الهدف نقل الأثر النفسى من الشاعر أو الأديب الى القراء)) (66) دون أن نحس فى ذلك تكلفا وافتعالا لهذه التعابير التى قد يلجأ اليها الشاعر لمجرد الرغبة فى التجديد .

ونلاحظ أن هناك اختلافا بين وظيفة الرمز التى تهدف الى ((الايحاء بالمضمون العاطفى أو الفكرى الكامن خلف اللفظ المستعمل كرمز))(67) وبين أوجه الاستعارات والتشبيهات والمجازات التى تهدف الى التجسيد أو التصوير.

الموسيقى الشعرية :

والايحاء لا يختص به الرمز وحده بل تشترك فيه الموسيقى الشعرية ((فموسيقى الشعر ليست تطريبا فحسب بل هى وسيلة من وسائل التعبير والايحاء لا تقل أهمية عن التعبير اللفظى ، بل لعلها تفوقه ، وذلك لأن موسيقى الشعر هى التى تخلق الجو ، وهى التى توحى بالظلال الفكرية والعاطفية لكل معنى ، وقد تكون تلك الظلال أكثر فاعلية فى النفس من المعنى المجرد بحيث يعتبر ضعف الموسيقى فى الشعر انتقاصا شديدا من قدرته على التعبير والايحاء)) . (68) بل ان ((الشعر بدون موسيقى

---

64) الشعر المصرى بعد شوقى حـ 3 ص 32 .

65) المصدر السابق نفس الصفحة .

66) المصدر السابق ، ص 34 .

67) الأدب وفنونه ، ص 41 .

68) الشعر المصرى بعد شوقى حـ 3 ، ص 97 .

لا يجوز أن يسمى شعرا)) . (69)

وموسيقى الشعر نوعان : الموسيقى الخارجية و تتمثل فى الوزن والقافية . والموسيقى الداخلية و تنحصر فى اختيار الألفاظ وائتلاف بعضها مع بعض .

وقد اهتم مندور فى مطلع حياته الأدبية بدراسة الأساس اللغوى لموسيقى الشعر ، فلاحظ ما لاحظه اللغويون المحدثون بوجه عام من أن هذا الأساس يختلف باختلاف اللغات فنجدها فى الشعر اليونانى القديم ((تقوم على الكم اللغوى للمقاطع ، و أنواع من التنسيق الموسيقى بين تلك المقاطع المختلفة الكم ، وكل مجموعة من المقاطع المختلفة الكم كانت تكون ما يسميه الأوربيون قديما (FOOT) وهو تقسيم يقابل فتى عروضنا العربى ما نسميه بالتفعيلة ، وذلك لأن علماء العروض عند اليونان والرومان القدماء أقاموا موسيقى الشعر على التمييز بين ما يسمونه بالمقطع الطويل والمقطع القصير . والمقطع يتكون من حرف صامت وآخر صائت . . . والأقدام أو التفعيلات تتكون من تركيبة محددة من المقاطع كأن تتكون من مقطع طويل ومقطعين قصيرين ، أو من مقطعين طويلين . . ومن تتابع هذه الوحدات الزمنية المختلفة الكم ، وفقا لأنماط محددة ، تتكون موسيقى الشعر عندهم ، وهى الموسيقى الشعرية التى تعرف باسم الموسيقى الكمية QUANTITATIVE)) . (70)

واذا كان الشعر اليونانى واللاتينى القديم قد اختص بهذا النوع من الوزن أو الموسيقى ، فان الشعر الأوربى الحديث يتوفر فيه نوعان من

---

69) قضايا جديدة فى أدبنا الحديث ، بيروت دار الآداب الط. الأولى 1958 ، ص 90 .

70) الأدب وفنونه ، ص 31 ، وما بعدها .

الموسيقى و همـا :

1 - الموسيقى الارتكازية : و يختص بها الشعر الانجليزى والألمانى وهى تقوم ((على نسق معين للنبرات، أى الارتكازات الصوتية))(71) حيث نجد عند هم القدم أو التفعيلة تنقسم الى مقاطع بعضها مرتكز عليه والآخر غير مرتكز عليه، والارتكاز يتمثل فى الضغط على المقطع وتكراره بنسب معينة فى البيت الواحد .

2 - الموسيقى المقطعية أو الموجية : وهى موسيقى الشعر الفرنسى الذى يخلو من النبرات والارتكازات الصوتية وكذلك المقاطع الكمية . ((فالبيت عند هم يتكون من مجموعة من المقاطع، أقصى عدد ها اثناعشر مقطعا . وهذا أطول بحور ذلك الشعر ويسمى البحر الأسكندرى . . . ويتولد الاحساس الموسيقى فى بيت الشعر الفرنسى من طبقات الصوت عند نطق كل فقرة متكاملة المعنى والمبنى داخل كل بيت . . . فالصوت يرتفع تدريجيا حتى يصل الى قمة ارتفاعه عند نهاية الوحدة الموسيقية الأولى من البيت، ويهبط بعد ذلك ليستأنف ارتفاعه عند نهاية الوحدة الثانية وكذلك فى الوحدة الثالثة والرابعة ، وهذا الارتفاع والانخفاض فى الصوت يولد التموج الموسيقى الذى يتميز به الشعر الفرنسى ولذلك تسمى موسيقى هذا الشعر الموسيقى الموجية ONDULONTE))(72) والشعر الأوربى الحديث لا يكتفى بهذه الموسيقى وحدها فهو شعر مقفى ، وان كانت قافيته تختلف عن قافية الشعر العربى التقليدى من حيث تعدد ها فى القصيدة الواحدة . فلديهم ((القافية المسطحة، RHIMESPLATES)) التى تلتزم فى كل بيتين متتاليين من الشعر))(73) و ((القافية المتعانقة)) EMBRASSES

71) الأدب وفنونه ، ص 32 .
72) الأدب وفنونه ، ص 32 .
73) المصدر السابق، ص 33 .

وتلتزم فى البيت الأول والرابع .و((القافية المتداخلة)) و ((تلتزم بين البيت الأول والثالث والثانى والرابع)) .

ولا ينفى هذا وجود شعراء لم يلتزموا أية قافية، وفى طليعتهم الشاعر الكبير شكسبير فى مسرحياته التى اتبع فيها الشعر المرسل المتحرر من القافية . ومهما يكن فان منذورا يلاحظ أن هناك عنصرين أساسين يقوم عليهما كل شعر وهما : الكم ، والايقاع .

فالكم : ((هو الزمن الذى تستغرقه الجملة فى نطقها)).[74] أى الزمن الذى يستغرقه نطق التفاعيل أو الوحدات الموسيقية . وهى ((قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا ، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوى التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثانى التفعيل الرابع وهكذا . . ولكن هذا الكم الذى يسمى فى الموسيقى MESURE لا يكفى لكى نحس بمفاصل الشعر فلا بد من أن يضاف اليه الايقاع المسمى RYTHME)).[75]

والايقاع: ((عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ، بما فى ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة))[76] وهو لا يقتصر على الشعر وحده بل يوجد أيضا فى النثر ((مع فارق جوهرى واحد هو: أنه فى النثر تتطابق الوحدات الايقاعية مع الوحدات اللغوية ، وأما فى الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الايقاعية كثيرا ما تقضى بأن تنتهى فى وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة)).[77]

---

74) فى الأدب والنقد ، ص 30 .

75) فى الميزان الجديد ، ص 233 وما بعدها .

76) فى الأدب والنقد ، ص 30 .

77) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

أما العروض العربى فيعتمد أساسا على الحركة والسكون . ((ومن هذه الحركات والسكنات تتكون الفواصل المختلفة ، وكل مجموعة من الفواصل تكون تفعيلة تقابل ما يسمى بالقدم عند الغربيين . وأوزان الشعر العربى تتكون من مجموعات من التفاعيل المتساوية أو المتجاوبة مع اختلافات بسيطة تسمى بالزحافات والعلل ، وهى الخلافات التى لا تؤدى الى تغيير النسق الموسيقى العام للبيت الشعرى ، وقد يكون بعضها مالا تكاد تدركه الأذن وانما يكتشف بالتقطيع لا بالترجيع وبعضها الآخر يستدرج بعمليات تعويض عند انشاد الشعر ، ومن أهم وسائل التعويض الصمت الخفيف فى بعض المواضع))(78) .
والوزن فى الشعر العربى التقليدى يحمل فى طياته دلالة شعورية عامة تقوم بتحديدها الكلمات . وقد فطن الشعراء الأقدمون الى ذلك حيث لاحظوا أن لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية طابعا نفسيا خاصا .

ونشير الى أن مندورا قد قام بدراسة علمية تجريبية لأوزان الشعر العربى بمعهد الأصوات بباريس ركز فيها على ثلاثة أبحر هى الطويل والبسيط والوافر غير أن هذه الدراسة لم تنشر حتى الآن ما عدا ملخصاتها .

وهو يعترف بمجهود الخليل بن أحمد فى علم العروض العربى ، وتقسيمه الى تفاعيل متساوية وأخرى متجاوبة ، وهو التقسيم الذى يعتبر من أسس الموسيقى والشعر عند الأوروبيين اليوم . لكنه يختلف معه فى تحديد بنية تلك التفاعيل ((وذلك لأنه لم يدلنا على وحدة الكلام وهى المقطع))(79) ويرجع مندور سبب ذلك الى عدة عوامل منها ما يرجع الى الخليل وعدم اطلاعه على العروض اليونانى والالفطن الى المقطع . ومنها ما يعود الى اللغة العربية نفسها

---

78) الأدب وفنونه ، ص 33 .
79) فى الميزان الجديد ، ص 235 .

حسب قول مندور ، حيث يرى أن هناك أسبابا منعت الخليل عن معرفة المقطع ودوره فى اللغة والعروض معا ، وتتمثل تلك الأسباب فيما يلى :

1 - ((عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة التى نسميها حركات(الفتح والضم والكسر) فى صلب الكتابة العربية التى لا تزال الى اليوم مقطعية الى حد بعيد ، بمعنى أننا نكتفى برسم الحروف الصامتة ، وأما الصائتة فلانكتب الا الطويل منها)) (80) ومن هنا لم ينتبه الخليل الى أن هذه ((الحروف الصائتة القصيرة تكون مع الحرف الصامت CONSONE الذى توضع فوقه كحركة مقطعا تاما مستقلا)).(81)

2 - غلبة الحروف الصامتة على اللغة العربية ((وتلك الحروف يقع معها عادة الوقف، أى السكون ، ولهذا لاح للخليل أن التتابع انما يقع فى الحركات والسكنات ، بينما نجد فى لغة كاللغة اليونانية أن الحروف الصائتة هى الغالبة، ولهذا لا نحس فيها بالسكنات الموجودة فى اللغة العربية، بل نحس فوق كل شىء باختلاف كم الحروف الصائتة فى تتابعها)).(82)

ومهما يكن فان اللغة العربية كشأن اللغات الأخرى تعتبر وحدة الكلام فيها هى المقطع، ونجد ((فى اللغة العربية أربعة أنواع من المقاطع هى :

1 - المقطع القصير المفتوح : وهو المكون من حرف صامت وحرف صائت طويل (ألف أو واو أو ياء - حروف اللين) مثل (كا) فى كانت))(83)

2 - ((المقطع الطويل المزدوج وهو المكون من حرف صامت وحرفين

---

80) فى الميزان الجديد ، ص 235

81) فى الميزان الجديد ، ص 236 .

82) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

83) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

صائتيـن مثـل بى فـى بيهـت)) .(84)

3 - ((المقطع المغلق، وهو المكون من حرف صامت ، ثم حركة فحرف صامت آخر نحو (تن) فى بيهتن ، والحرف الصائت فى هذا المقطع قصير دائما))(85) ما عدا فى حالات الوقف على الاسم المنون والمثنى والجمع فيكون حرفه الصائت طويلا مثل ((نار)) ومحمدان ومحمدون ، فالمقطع ((نار)) والمقطع ((دان)) والمقطع ((دون)) مقطع طويل ، نظرا للزمن الذى يستغرقه الحرفان الصامتان ومن هنا ((فالمقطع المغلق نعتبره طويلا)).(86)

وانطلاقا من هذا نجد اللغة العربية تتكون من مقاطع تختلف فى كمها . مما جعل المستشرق أولد EWALD يضع ((للشعر العربى عروضا على غرار العروض اليونانى ، وهو عروض مستقيم سهل الفهم مبسط عن عروضنا تبسيطا كبيرا)).(87) وقد تبعه فى ذلك معظم المستشرقين فأرجعوا العروض العربى الى المقاطع الكمية ، وبما أننا قد رأينا أن الكم وحده لا يكفى فى ادراك موسيقى الشعر بل لابد من الايقاع أى ((الارتكاز الشعرى الذى يقع على كل تفعيل ويعود فى نفس الموضع على التفعيل التالى وهكذا))(88) فان مندورا يرى أن الخليل بن أحمد قد فاق المستشرقين من ناحية ((الاحساس بهذا الايقاع ، فتتابع الحركة والسكون على نسب محددة يوضح ذلك الايقاع ، ولا كذلك تتابع المقاطع المختلفة الكم)).(89)

---

84) فى الميزان الجديد ، ص 236 .

85) فى الميزان الجديد ، ص 236 .

86) المصدر السابق ، ص 237 .

87) المصدر السابق ، نفس الصفحة

88) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

89) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

ونتيجة لهذا نجد ((الشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز))(90) الشيء الذي يجعله يتسم بتعقد أوزانه .

ومع ذلك وعلى خلاف ما طرأ على الشعر العربي من تطور كبير في أساليبه وصوره وأخيلته، فانه ظل محتفظا بتلك الأوزان وتلك الروح الموسيقية التقليدية . بالرغم من تلك المحاولات المتعددة التي تهدف الى تجديد الموسيقى الشعرية والقضاء على أوزان الشعر العربي التقليدي وقوافيه . ولعل أول محاولة تجديدية ظهرت تعود الى بلاد الأندلس التي كانت سببا في ظهور الموشحات التي ابتعدت عن موسيقى العروض العربي وقافيته كما أثبتها الخليل بن أحمد .

ويرى معظم الدارسين ومن بينهم ناقدنا محمد مندور أن سبب هذه الظاهرة تعود في أصلها ((الى عامل التأثر بالبيئة الأندلسية، الطبيعية والبشرية على السواء))،(91) حيث انه ((من المؤكد أن بلاد الأندلس بما فيها من جبال وأنهار ووديان تختلف عن الصحراء العربية الرتيبة المشاهد. مما قد يكون له أثر في تكوين ذلك الذوق الموسيقي الذي دعا الى الخروج على رتابة القصيدة العربية في وزنها وقافيتها الموحدة . كما أنه من الثابت أنه قد حدثت تأثيرات متبادلة بين الشعر العربي الأندلسي ، والشعر الأوربي ، وبخاصة الشعر الاسباني والفرنسي والبروفنسالي ، وربما كان للموسيقى الأوربية ، أثر في ظهور الموسيقى الخاصة بالموشحات)).(92)

---

90) في الميزان الجديد ،ص 240 .

91) الأدب وفنونه ، ص 34 .

92) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

واذا كان الشعر العربي التقليدي قد ((نشأ أصلا للخطابة في الجماهير حيث كان الشعر ينشد حول الكعبة أو في الأسواق أو في قصور الملوك والأمراء على مسمع من المجموع))(93) وبذلك تحدد عروضه وموسيقاه ((على هذا الأساس ، فهو شعر محافل ، والتأثير في الجماهير يتطلب موسيقى خاصة رتيبة مجلجلة واضحة الايقاع وضوحا يفوق في الأهمية انسجام النغمات . ووحدة القافية تعتبر من ضرورات هذه الموسيقى المحفلية))(94) فشعر الموشحات كان وقفا على الغناء ، ولذلك انحصرت أغراضه في الغزل والخمريات ووصف الطبيعة وان كان قد تعدى بعد ذلك الى المدح بأنواعه المختلفة وشمل معظم الأغراض الشعرية .

والاختلاف كبير بين الموشح والقصيدة العربية التقليدية من حيث الوزن والقافية .

موقف مندور من الشعر الحر :

أما في العصر الحديث ومنذ اواخر القرن الماضي ومطلع القرن العشرين فقد ظهرت دعوات التجديد القائمة على الهجوم على عمود الشعر العربي التقليدي ، والدعوة الى تجديد الشعر العربي . وكانت في بداية الأمر مركزة على مضمون الشعر وبعض الأشياء الشكلية الطفيفة ، غير أنها سرعان ماتحولت الى القالب الموسيقي فظهر الشعر المرسل الذي لا يتقيد بالقافية . ثم الجمع في القصيدة الواحدة بين عدة أبحر كما هو الحال في أغلب المسرحيات الشعرية . وأخيرا انتهى الأمر بظهور الشعر الحر ((وهو أجرأ شعر خرج

---

93) الشعر المصرى بعد شوقى ج 3 ، ص 141 .

94) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

على القوالب الموسيقية المتوارثة في شعرنا العربي ، ففي جيل العقاد والمازني وشكري مثلا ، بل وأحمد زكي أبو شادي وجماعة أبو لو والمهجريين رأيناهم يتحللون من القافية الموحدة ليأخذوا بنظام القافية المزدوجة أو المتداخلة أو المتعانقة . كما رأيناهم يجددون أحيانا في النسق العام للقصيدة ، فبدلا من القصيدة الموحدة المرتبة رأيناهم يكتبون أحيانا ماسموه - أخذا عن الغربيين - بالسوناتا)) .(95) وكل ذلك كان بمثابة تمهيد لظهور الشعر الجديد في السنوات الأخيرة ((الذي يلوح أن شعراء العراق كانوا من رواده الأوائل ، وهو شعر لم يعد يعتبر فيه البيت الوحدة الموسيقية للقصيدة ، بل تعتبر التفعيلة الواحدة هي تلك الوحدة ، ولا يلتزم الشاعر بعدد محدد من التفعيلات في السطر الواحد بل يوزعها بين السطور بأعداد مختلفة قد تصل الى ثلاث تفعيلات . وقد يكتفي السطر بواحدة على أساس تجزئة المعنى أو العاطفة و تمام كل جزء منها ، واستئناف فكرة أو عاطفة أخرى ، و يلوح أن هذا النوع من الموسيقى يلائم الموضوعات القصصية أو الدرامية ، حيث تصبح القصيدة كلها بحكم الضرورة و نتيجة لوحدة موضوعها القصصي أو الدرامي وحدة موسيقية أيضا ، أي أن الوحدة فيها تتحول الى وحدة في المضمون ، أي وحدة عضوية ، و وحدة في النسق الموسيقي)) .(96)

وهكذا نلاحظ أن هذا النوع من الشعر قد اتخذ اطارا موسيقيا جديدا ليس تحويرا للشكل القديم ، أو مجرد تعديل فيه ، وانما هو شكل جديد كل الجدة متحرر كليا من قيود العروض العربي .

واذا كان هذا النوع من الشعر ((يحتفظ بالكم الموسيقي أي بالوحدة

---

95) الأدب وفنونه ، ص 35 .

96) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

الزمنية التى تتكون من التفعيلة، وطريقة البناء الداخلى لكل تفعيلة، الا أن الخروج على البيت كوحدة موسيقية يضعف الاحساس بما يسمونه فى علم الموسيقى بالايقاع RYTHME وهو تردد ظاهرة معينة على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة ... والذهاب بالايقاع أو ضعفه فى الشعر الجديد، هو الحافز للثورة ضده، لأن ضعف الايقاع فى هذا الشعر يقلق الآذان التى اعتادت على وضوح الايقاع فى النمط التقليدى للشعر العربى، القائم على اعتبار البيت كله بتفاعيله المحددة الوحدة الموسيقية للقصيدة))[97] ونحن نعرف أن البيت الشعرى العربى التقليدى يتكون ((من وحدتين موسيقيتين احداهما تكرار للأخرى، أى أنهما تساويهما زمنيا فى حركاتها وسكناتها وان اختلفت ثانيتهما عن الأولى بتوقيع خاص فى نهايتها هو ما يسمى بالقافية))[98]. اما الشعر الحر كما رأينا فهو خال من وحدة النغم الموسيقي وكذلك من موسيقى القافية مما يجعله أقرب الى النثر الفنى منه الى الشعر وهو ماذهب اليه كثير من النقاد والدارسين ومن بينهم عباس محمود العقاد الذى رفض أن يدخل هذا النوع فى مجال الشعر واعتبره من النثر الفنى . وقد دخل مندور فى مناقشة نقدية معه بسط فيها رأيه وموقفه من هذا الشعر الجديد .

وانطلاقا من الخصائص الفنية التى حدد بها مندور مفهومه للشعر أصدر حكمه على هذا النوع من الشعر فرأى أنه لابد ان تتوفر فيه ((الموسيقى التى بدونها لا يمكن أن يسمى شعرا))[99] غير أنه أشار الى ((أن موسيقى الشعر ليست هدهدة للقارئ بل هى أحيانا كثيرة أداة للتعبير عمّا يعجز اللفظ أحيانا عن استخراجه من باطن النفس، كما أن النغم الموسيقي تـ د

97) الأدب وفنونه ، ص 36 .

98) التفسير النفسى للأدب : عزالدين اسماعيل، ص 77 .

99) قضايا جديدة فى أدبنا الحديث، ص 90 .

يصبح تصميرا فى ذاته)).[100] فنحن نجد مثلا الشاعر أحمد زكى أبو شادى فى هذا البيت :

عودى لنا ياليالى أنسنا عودى وجددى حظ محروم و موعود .

قد عبر بهذه المدات عن الحنين أكثر ما عبرت عنه ألفاظ البيت وهذا يدل على التوافق بين النغم والفكرة . ومن هنا نجد مندور يحذر هؤلاء الشعراء من صعوبة هذا الاتجاه فهو ((اتجاه اكثر مشقة من الاتجاه الأول ، وذلك لأنه يتطلب من الشاعر أذنا بالغة الارهاف وقدرة فذة على اخضاع اللغة للموسيقى بحيث يكون كل سطر تفعيلة أو أكثر ويطرد الوزن من سطر الى سطر)).[101] فهو من ناحية يؤيد الحركة الجديدة ويرى أنه ((اذا كان الشعر الجديد تتربص به النثرية عندما تختفى منه الموسيقى والايقاع، فان الشعر العمودى أيضا قد يتحول الى نظم لا شعر فيه و لا روح ، فهناك خطر النظمية يتربص بالشعر العمودى يتحول به الى مجرد كلا م موزون مقفى ، وهناك خطر نثرى يتربص بالشعر الجديد الذى تحرر من وحدة البيت . وأما اذا احتفظ الشعر الجديد بوحدة التفعيلة و بالايقاع الموسيقى فأنا أرى أنه لا غبار عليه، يجب أن ندخله فى محراب الشعر)).[102] ومن ناحية أخرى يحذر من هؤلاء الدخلاء والمتطفلين الذين يستهترون بقدسية الفن فيقول ((ان بعض ما يكتبه الشبان فى هذه الأيام بطريقة التقطيع الجديدة قد يكون مهشم الموسيقى أو فاقدها اطلاقا ، وقد يكون غثا لا قيمة له كشعر أو نثر، كما لا أنكر أن بعض الغرور والاستهتار والتساهل فى قداسة الفن وعسره، ربما

---

100) قضايا جديدة فى أدبنا الحديث ، ص 90 .

101) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

102) آراء فى الشعر: ندوة مجلة " الفكر" عدد 4 جانفى 1965، ص 86.

يكون قد تطرق الى نفوس بعض الشبان الذين يجب أن يردوا الى رشدهم، وأن يحطلوا على ضرورة احترام محراب الفن المقدس وعدم التهجم عليه))[103].

ومن هنا نجده كما يقول : ((لا أقبل الشعر الجديد كله، كما أنني لا أرفض شيئا من الشعر القديم الجيد ، وأبحث في الشعر الجديد عن المقومات التي ذكرتها . وعلى أساس وجودها أو انعدامها أحكم على هذا الشعر أو له . والشيء الذي أبغضه كل البغض هو أن أغلق روحي ضد كل شعر جديد كما يفعل البعض ، فالقضية هي قضية الشعر في ذاته بصرف النظر عن القالب الطوبوغرافي الذي يصب فيه هذا الشعر . ولست أدري كيف يجوز أن نغلق الباب أمام كل محاولة للتجديد في الشعر أو غير الشعر دون فحص لهذا التجديد وحكم عليه أوله وفقا لأصول الشعر الخالدة ذاتها))[104] وهذا النص يثير فينا تساؤلات حول ماذا يعني مندور ((بالقالب الطوبوغرافي الذي يصب فيه الشعر)) ؟ أترى قبوله للشعر الحر كان تراجعا آخر عن نظريته الأولى في وحدة الشكل والمضمون ، كما كان نقده الايديولوجي الذي أعطى المضمون في بعض الأحيان المكانة الأولى في الشعر ؟ ذلك ما نرجحه خاصة وأن معظم النماذج التي يمثل بها تمتاز بمضمونها الوطني أو الاجتماعي .

ومهما يكن فان مندور يذهب الى أن قضية موسيقى الشعر الجديد التي لم تألفها الأذن العربية لخلوها من الايقاع، ستبقى احدى العوائق لهذا النوع من الشعر الى أن يألفها السامع وتزول غرابتها مع الزمن ، شأنها في ذلك شأن الموسيقى الشعبية التي طغت عليها الموسيقى الغربية وافتتن بها معظم شبابنا بعد أن كانوا من هواة الموسيقى القائمة على الايقاع . ويرى أن

103) قضايا جديدة في أدبنا الحديث ، ص 90 .

104) محمد مندور والنقد : فاروق شوشة ، مجلة الآداب يناير 1961 ص 40 .

الشعر الجديد ((هو شعر أصلح للقراءة منه للانشاد ، وللمناجاة منه للخطابة في الجماهير . وهو في الغالب أقرب الى الهمس منه الى الجهر بحكم هدوء موسيقاه و نمو متمها)).(105) و هو بذلك يعود الى فكرته القديمة عن الأدب المهموس وخصائصه التي سبق أن أشرنا اليها ، ولعل في ذلك ما جعل مندورا يدافع عن الشعر الحر و يشجع شعراءه بكتابة مقدمات لدواوينهم كمقدمة ديوان ((عبير الأرض)) للشاعر فوزي المنتيل .

الوحدة العضوية :

أصبحت هذه الوحدة من المقاييس الأصلية للنقد المعاصر، بالرغم من الاختلافات الواضحة في مفهومها . ومن المعروف أن الدعوة الى هذه الوحدة في بداية الأمر قد صاحبتها ثورة عنيفة تجاه تراثنا الشعري فاتهم بالتفكك والاعتماد على وحدة البيت بدلا من وحدة القصيدة . ولا زالت هذه النظرة عند بعض نقادنا المعاصرين الذين تأثروا بمن سبقهم الى هذه الدعوة كخليل مطران و مدرسة الديوان خاصة .

ومهما يكن فان ناقدنا محمد مندور تختلف نظرته الى الوحدة العضوية عما ألفناه من تهم تلصق بتراثنا الشعري . فهو يرى أن هناك نوعين من القصائد في الشعر الغنائي :

النوع الأول : وهي القصائد المعاصرة التي تتخذ في التعبير الشعري احدى الصورتين : ((صورة القصة العاطفية القصيرة أو صورة الدراما الغنائية الخاطفة ، والفرق بين الصورتين يمكن تحديده بالفارق المعروف بين القصة

---

105) الأدب و فنونه ، ص 37 .

التى تجمع بين السرد والوصف والتحليل ، والدراما التى تقوم أصلا على الحركة والحوار))[106] فهذا النوع ((يتطلب تصميما هندسيا للقصيدة على نحو ما تصمم القصة أو المسرحية ، و توزع اجزاؤها وتحدد و تتطور))[107] أو بتعبير آخر تتطلب وحدة معنوية و موضوعية حسب قول مدرسة الديوان أو وحدة عضوية حسب تعبير من تلا هم .

فالوحدة العضوية عند مندور هى : ((بناء القصيدة بناء هندسيا بحيث تخرج من يدى الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر))[108] وهذا لا يمكن أن يتوفر الا فى النوع الذى ذكرناه . فى الوقت الذى نجد فيه مدرسة الديوان ومن تأثر بهما لا يفرقون هذا التفريق .

أما النوع الثانى المتمثل فى الشعر الغنائى الخالص الذى يتغنى فيه الشاعر بمشاعره و أحاسيسه، و يصور من خلاله تجاربه الذاتية التى يتحدث فيها عن الحياة بكل ما فيها . فهو لا يمكن ان نتصور فيه هذه الوحدة لأنه ((يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق و ضمن محدد ، و انما نتصور هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط و نهاية على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين حيث يتخذ كل منهم موضوعا لقصيدته قصة قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج بها احدى مشاكل عصره أو مجتمعه))[109] .

---

106) الشعر المصرى بعد شوقى ج 3 ، ص 141 .

107) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

108) النقد والنقاد المعاصرون ، ص 113 .

109) النقد والنقاد المعاصرون ، ص 113 .

وعلى هذا الأساس كما يقول مندور : ((نستطيع أن نتبين ما في بعض المقاييس التي فرعها الأستاذ العقاد عن هذا الأساس من تعسف غير مقبول ، مثل زعمه بأن القصيدة السليمة البناء المتمتعة بالوحدة لا يمكن تقديم بيت منها على غيره))[110] . وبهذه النظرة يتناقض العقاد مع نفسه ومع مفهوم الشعر عند مدرسة الديوان حيث يعرفونه بأنه تعبير تلقائي عن المشاعر والأحاسيس .

وانطلاقا من هذا يرى مندور ((أن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون الا في فنون الأدب الموضوعي كفن المسرحية ، وفن القصة والأقصوصة ، وأما في شعر القصائد فلا ينبغي أن يطالب بها الا في الشعر الموضوعي ذي الطابع الواقعي الذي تبنى القصيدة فيه ، كما قلنا على قصة قصيرة أو دراما سريعة وأما الشعر الغنائي الخالص ، أي شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديما أو تأخيرا في نسق أبياتها))[111] . واذا كان بعض النقاد يرون أن وحدة القصيدة العربية التقليدية ((لم تكن تتمثل الا في اتحاد الوزن والقافية ، وأما الغرض أو الموضوع فقلما نراه موحدا))[112] فكان محمد مندور يفسر تلك الظاهرة ((بتاريخ تكون القصيدة العربية اذ الراجح أن القصيدة العربية القديمة كانت تدور عند نشأتها حول ما يشغل الرجل البدوي وينبع من حياته مثل وصف الأطلال والناقة والرحلة ومنازل الأحبة وحيوان الصحراء ونباته حتى اذا ظهر المدح والتكسب بالشعر لم يشأ الشاعر العربي المفطور الذي كان يقول الشعر أصلا للعبارة عما في نفسه أن يتخلى عن هذا الغرض الشعري

---

110 - النقد والنقاد المعاصرون ، ص 113 .

111 - المصدر السابق ، ص 118 .

112 - الشعر المصري بعد شوقي ج 1 ، ص 18 وما بعدها .

الأصيل لكي يقرض قصيدة كلها في المدح ولذلك أخذ يجمع في قصائده بين الغرض الشعري القديم والغرض النفسي الطارئ ، أي يجمع بين حديثه عن الأطلال والناقة والصحراء والحبيبة وبين مدح من يريد أن يستدر عطاء ه. وهكذا تكونت القصيدة العربية ذات الأغراض المتباينة المتشابهة، وأصبحت هذه الظاهرة تقليدا شعريا ثابتا عند العرب)).(113) وهكذا نجد محمد مندور يرى أن القصيدة العربية القديمة قد كانت في بداية الأمر تتمتع بوحدة الغرض الذي دعت اليه مدرسة الديوان . كما بقيت كثير من القصائد الأخرى محافظة على هذه الوحدة على نحو ما نجد في قصائد الغزل بنوعيه الحسي والعذري .

والواقع أن مفهوم الوحدة العضوية لا يزال يتخبط بين عدة مفاهيم فالبعض يربطه بوحدة الغرض والمعنى والبعض الآخر يربطه بتنسيق الأفكار والصور الشعرية والأخيلة والعواطف ومراعاة النسب بينها وبين الشكل الخارجي أو البناء الفني بحيث يخرج العمل الفني متكامل الأجزاء متناسق الشكل والموضوع . أما البعض الآخر فيربطها بوحدة النفس والشعور ويرى أن تعدد الأغراض والمواضع لا تقف أمام الوحدة العضوية التي هي وحدة الموقف النفسي .(114)

أما مندور فيمكن اجمال موقفه من هذه القضية في أن الوحدة تختلف باختلاف فنون الشعر (ولذلك فقد يحسن أن نسميها الوحدة الفنية لا الوحدة المعنوية ولا الوحدة الشعورية) . وهذه الملاحظة تقودنا الى

---

113) الشعر المصري بعد شوقي جـ 1 ، ص 18 .

114) انظر : وحدة القصيدة بين المحدثين والقدماء ، د . أنس داود ، مجلة الكاتب يناير 1977 ، العدد 190 ، ص 56 .

ملاحظة أعم يمكن أن نختم بها هذا الفصل ، وهي أن أدوات التعبير الشعرى لا يمكن فصل بعضها عن بعض . فهذا هو موقفه أيضا من قضية الشعر الحر كما رأينا منذ قليل . وكل هذه الأدوات لا تنفصل عن طبيعة التجربة الشعرية ، ومع أن محمد مندور في الفترة الأخيرة من حياته الأدبية قد انزلق الى أقوال تشعرنا بأنه أصبح يميز بين الشكل والمضمون الى حد امكان النظر في أحدهما بمعزل عن الآخر ، فان الاتجاه الثابت في نقده هو النظر الى التجربة الشعرية على أنها وحدة . أما كيف تتحقق هذه الوحدة فجوابه في فكرة ((الخلق)) التي صدرنا بها بحثنا هذا واعتبرناها محور نظرية الشعر عند مندور ، التي عنى بها في مطلع حياته الأدبية تارة تحت الاسم الصريح ، وتارة تحت اسم ((الصناعة)). ومع أن محمد مندور لم يحاول تنمية هذه الفكرة الجوهرية في الفترة الأخيرة من انتاجه النقدى (ربما لأسباب تتعلق بانشغاله بالتدريس من ناحية وبالصحافة السيارة من ناحية أخرى) فاننا نستطيع أن نزعم أنها بقيت تبطن كتاباته النقدية .

وقد بقي علينا الآن أن ننظر الى آرائه عن الفنون الشعرية ، تلك ((القوالب)) الكبيرة التي تحكم التجربة الشعرية ، واللغة الشعرية ، وتخضع لهما في الوقت نفسه .

الفصل الثالث

الشعر وفنونه

الشعر الملحمي

الشعر الغنائي

الشعر التمثيلي

الشعر * وفنونه

عرفت الآداب العالمية منذ عصر الاغريق ثلاثة فنون من الشعر وهي : الشعر الملحمي والشعر الغنائي والشعر التمثيلي .في الوقت الذي نجد فيه الأدب العربي لم يعرف سوى نوع واحد من هذه الفنون وهو الشعر الغنائي ،أي شعر القصائد والمقطوعات والموشحات . وسنعرض في هذا الفصل خصائص كل فن على حدة ، ومكانة كل منها في شعرنا العربي القديم والحديث ،وذلك حسب نظرة ناقدنا محمد مندور .

وأول هذه الفنون ،الشعر الملحمي ،أو فن الملاحم الشعرية الذي ترجع أصوله الأولى الى الملحمتين الشهيرتين ((الألياذة والأوديسة)) لشاعر الملاحم الأكبر هوميروس الذي عاش في القرن التاسع قبل الميلاد ،ويقال أنه كان شاعرا ضريرا متجولا ،يحفظ الملحمتين وينشدهما في المحافل والقصور بمصاحبة الربابة . وقد وقع خلاف بين المؤرخين في تحديد نسبة الملحمتين ((فمنهم من يرى أن الالياذة والأوديسة لم يكتبهما هوميروس دفعة واحدة ، بل ولا انفرد بتأليفهما وانما كتبهما شعراء شعبيون ،أضاف كل منهم الى سابقيه جزءا جديدا في كل من الملحمتين ،وكان هوميروس واحدا من هؤلاء الشعراء، ولعل انشاءه أجزاء كبيرة من الملحمتين هي التي دعت الى نسبتهما اليه ،حتى اذا جاء حكم الحاكم الآثيني المستبد (بيزيستراتوس) ألف لجنة في القرن السادس قبل الميلاد لجمع الملحمتين وتدوينهما منسوبتين الى هوميروس الذي جرت التقاليد الشفوية عندئذ على اعتباره مؤلفهما))[1] ويذكرنا هذا الرأي بملاحمنا الشعبية مثل ((عنترة))

---

1 - الأدب وفنونه ،ص 43

و ((الظاهر بيبرس)) و ((سيف بن ذى يزن)) و ((أبى زيد الهلالى)) حيث يتفق الدارسون على أن هذه الملاحم قد خلقها شعراء مجهولون ولم يخلقها شاعر واحد .

ونعود الى ماذكره منذ ورعن ملحمتي هوميروس حيث نجد فريقا آخر من المؤرخين يرون ((أن هو ميروس هو الذى ألف الملحمتين كاملتين ، وأن نسبتهما اليه صحيحة لما فى الملحمتين من وحدة الأسلوب الشعرى والتصوير الحضارى ، وفى الفن الشعرى بوجه عام)) [2] .

ويذهب فريق ثالث الى الجمع بين الرأيين السابقين فيرى ((أن هناك أجزاء قليلة من الملحمتين ألفت بعد هو ميروس و ألصقت بالملحمتين الصاقا بدافع سياسى أو اجتماعى يرجع الى التفاخر بين القبائل الاغريقية القديمة وحرص كل قبيلة على ورود ذكرها بالملحمتين ، وأن يتغنى ببطولة أجدادها فى الحروب والمغامرات الخالدة التى تتحدث عنها الملحمتان)) [3] . ويذكرنا هذا الرأى بقضية ((الانتحال)) فى الشعر العربى ، وبالشعوبية وما ذهب اليه طه حسين فى كتابه ((فى الأدب الجاهلى)) .

ومهما يكن من أمر فى نسبة الملحمتين ، فالراجح هو نسبتهما الى الشاعر هو ميروس وأن تاريخ الملحمتين يعود الى القرن العاشر قبل الميلاد تقريبا ، الشىء الذى ((دفع مؤرخى الأدب الى القول بأن الشعر الملحمى قد كان أسبق أنواع الشعر الى الظهور بين البشر على أساس أن أقدم ما دون ووصل الينا من الشعر اليونانى القديم قد كان شعر الملاحم ، وبخاصة (الالياذة والأوديسة) لشاعر الملاحم

---

2 ، 3- الأدب وفنونه ، ص 43

الأكبر هو هيروس))[4] .

ويذهب مندور مذهبا آخر فيرى أن الشعر الغنائي كان أسبق في الظهور . اذ ((لابد أن الانسان الفطري قد تغنى أول الأمر بوجدانه الذاتي ومواضع أفراحه وأحزانه وكفاحه في الحياة ، لكنه ربما يكون قد تغنى بذلك لنفسه ، أو لخاصته ، ولم يحفز الطابع الشخصي الناس الى حفظ هذا الشعر الذاتي وروايته ، ثم تناقله عبر الأجيال . وذلك على عكس الشعر الملحمي الذي هو بطبيعته شعر جماعي ويصور عادات الشعوب ومعتقداتها وأساطيرها وآلهتها ، وكأنه سجل حياتها الأولى مما حفز الى حفظه وروايته وتناقله كمرآة لماضي الشعوب التي أخذت تعي ماضيها وتحرص عليه وتعتز به في مواجهة الشعوب الأخرى ، ولهذا كان الشعر الملحمي أقدم ما وصل الينا من فنون الشعر ، مع أننا لا نستطيع أن نجزم بأنه كان أسبق فنون الشعر الى الظهور . بل ونرجح أن الشعر الغنائي الذاتي قد كان سابقا عليه ، وان يكن الشعر الفردي الغنائي قد ضاع في غياهب الماضي . وان ما وصلنا منه هو ما كتب بعد عصر الملاحم وبعد بدء عصر الكتابة والتدوين))[5] .

ونشير الى أن أقدم نصوص الشعر الغنائي التي وصلت عن اليونان القدماء تعود حسب نظرة مؤرخي الأدب الى القرن السادس قبل الميلاد تقريبا . ونحن هنا اعتبر شعر الملاحم أسبق في الظهور من الشعر الغنائي ، والغنائي أسبق من الشعر الدرامي أو التمثيلي ، وذلك لأن شعر الملاحم كما يرى مندور : ((كان يحل عندئذ محل التاريخ العام لأقدم عصور الشعب اليوناني القديم ، فبمجرد أن أخذ المجتمع يعي ماضيه ،

---

4 - الأدب وفنونه ، ص 42 .

5 - الأدب وفنونه ، ص 12 وما بعدها .

رأيناه يحرص على تدوينه فى صورة الملاحم الشعرية ، وكان هذا التاريخ لتلك العصور الموغلة فى القدم يختلط عندئذ بالأساطير ، أى أن الحقائق التاريخية كانت تتخذ طابعا أسطوريا غذاه الخيال البدائى بعجائب الأمور وغرائبها عن طريق المبالغة والتهويل حينا ، وعن طريق التخيل والتهويم حينا آخر)) [6] .

وبذلك كانت الملحمة كما يعرفها مندور عبارة عن ((قصة شعرية بطولية قومية تقوم على خوارق الأمور ، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير ، وتتغلغل العقائد الدينية والروحية فى حناياها .)) [7] . ولكى يتضح هذا التعريف الموجز يجدر بنا أن نتعرض باختصار لأحداث الملحمة الشهيرة ((الالياذة)) ومقوماتها الأساسية .

ونشير بادئ ذى بدء أن ((الالياذة)) قد قام بترجمتها الى اللغة العربية شعرا سليمان البستانى ((1856 - 1925)) ، وكتب لها مقدمة ضخمة عن الشعر ونشأته ، وفنونه ، وأوزانه ، وأبدى فيها اراء نقدية جيدة .

وكلمة ((الالياذة)) لغة معناها ((أغنية اليون)) ILION واليون مدينة تقع فى آسيا الصغرى بالقرب من مدينة ((أزمير)) ، وقد كانت تسمى أيضا بمدينة ((طروادة)) . وتتألف الالياذة من 15537 بيتا موزعة على أربعة وعشرين نشيدا يتراوح كل منها بين ((500 - 800)) بيت من الشعر ، يصور فيها هوميروس حوادث الأسابيع الأخيرة من حرب طروادة التى استمرت ما يقرب من عشر سنوات . وهى الحرب المنيفة التى قامت بين الاغريق فى أوربا وأهل طروادة

---

6 - الأدب وفنونه ، ص 42

7 - المصدر السابق ، ص 44

فى آسيا الصغرى ، من أجل استرداد ((هيلانه)) زوجة أحد ملوك الاغريق وهو ((منيلاوس)) ملك ((اسبرطة)) وشقيق البطل ((أغاممنون)) ، التى اختطفها ((باريس بن بريام)) أحد أمراء طروادة . ولذلك أعد ملوك الاغريق جيشا عظيما قاده ((أغاممنون)) - الذى يسميه هوميروس ((ملك الملوك)) - الى شاطئ آسيا الصغرى حيث حاصروا مدينة طروادة بغية استرجاع ملكتهم الحسناء هيلانة ، والثأر لما لحق بهم من اهانة . واستمر الحصار ما يقرب من عشر سنوات تخللتها أحداث وأحداث ، غير أن هوميروس لم يتناول فى الالياذة الا الأحداث الأخيرة من السنة العاشرة ، وركز على حادثة واحدة وهى غضب ((أخيل)) من ((أغاممنون)) ((القائد العام للجيوش الاغريقية لأن هذا أراد أن يستأثر دونه بأسيرة حسناء وقعت بين يدى أخيل فغضب هذا واعتزل القتال الذى دارت دائرته على الاغريق ، وعبثا حاول قواد الاغريق استرضاءه والاعتذار له عن أثرة أغاممنون ولكنه لم يقبل عذرا لكبريائه المجروحة ، ومع ذلك نرى هذا البطل المغوار ينسى غضبه وينسى كبرياءه عندما تأتيه الأنباء بأن صديق قلبه باتروكل البطل اليونانى قد استطاع بطل طروادة هكتور بن بريام أن يهزمه وأن يقتله ، وحزن أخيل لقتل صديقه العزيز وثارت نخوته فعاد الى القتال لينتقم لصديقه القتيل .

وبالفعل نازل أخيل هكتور واستطاع أن يهزمه وأن يقتله ، ثم يشد جثته الى عربته ويجرها حول ميدان القتال عدة دورات حتى جاء والد هكتور ملك طروادة ضارعا متشفعا كى يرد اليه جثة ابنه القتيل حتى يواريه التراب لأن الاغريق القدماء كانو يعتقدون أن الجثة التى لا تتوارى التراب تظل روحها هائمة شقية أبد السنين . ويرق قلب البطل أخيل لضراعة هذا الشيخ فى مشهد نبيل بالغ التأثير فيقبل رد جثة

هكتور الى أبيه وبذلك تنتهى الالياذة))[8] دون أن يخبرنا هو ميروس كيف انتهت هذه المعركة غير أن الشاعر الرومانى فرجيلوس[9] الذى جاء بعده سجل لنا نهاية هذه المعركة . فى ملحمته الشهيرة ((الانيادة)) حيث أخبرنا ((أن اليونان لم يستطيعوا اقتحام أسوار طروادة الا بالحيلة الذكية التى لا تزال تعرف فى العالم كله حتى اليوم باسم حصان طروادة))[10] .

وتقوم الأسطورة فى الالياذة على خصومة بين ثلاث من آلهة اليونان أوقعت بينهن ((ايزيس)) الهة الخصام شقاقا . وذلك أنها أخذت تفاحة ونقشت عليها عبارة ((الى ربة الجمال)) وكان من بين الحاضرات ((أفروديتا)) الهة الحب والجمال و((أثينا)) الهة الحكمة والذكاء و ((هيرا)) كبيرة الالهات وزوجة ((زيوس)) كبير الآلهة ، وقد كانت كل الهة منهن تزعم لنفسها السيادة فى دولة الجمال ، وترى أنها صاحبة الحق فى التفاحة . فقرر كبير الآلهة ((زيوس)) أن يكون ((باريس بن بريام)) الحكم بينهن ، غير أن هذا الأخير قرر أن ((أفروديتا)) هى أكثرهن فتنة وجمالا ، لأنها وعدته بالزواج من ((هيلانة)) زوجة ((منيلاوس)) ملك اسبرطة التى رآها تستحم مع وصيفاتها على شاطىء البحر أثناء مروره بسفينته .

وساء هذا الحكم ((أثينا)) و ((هيرا)) فقررتا الانتقام من مدينة طروادة بالانضمام الى جيوش اليونان فى حربهم ضدها . أما أفروديتا فتوحى الى ((باريس)) بالذهاب الى اليونان لأخذ ((هيلانة)) التى أغرتها الالهة بالاستجابة والرحيل معه .

---

8 - الأدب وفنونه ، ص 16

9 - فرجيلوس : (71 - 19 ق.م) أعظم شعراء روما ألف : ((الرعائيات)) و((الفلاحيات)) وملحمة ((الانيادة)) .

10 - الأدب وفنونه ، ص 45 .

وينتقل باريس الى بلاد اليونان حيث ينزل ضيفا على منيلاوس ملك اسبرطه فيكرم وفادته ، ولكن الضيف يسيء الى مضيفه ويفتن زوجته هيلانة ويغريها ثم يفربها الى طروادة .

وانقسمت الالهة الى معسكرين فى القتال فكانت أثينا وهيرا الى جانب اليونان لتنتقما من باريس وأهله . أما أفروديتا و ((مارس)) الـه الحرب فكانا الى جانب طروادة ووقف زيوس وأبولون على الحياد . واستمرت الحرب حتى دب الخلاف بين ((أغاممنون)) و ((أخيل)) بطلى اليونان ، وبهذا الخلاف بدأت أحداث الالياذة كما رأينا .

ومن هنا كما يقول مندور : ((ننظر فى هذه الملحمة فنجد أنها تقوم على القصة التى ذكرناها وهى قصة قومية بالنسبة للاغريق القدماء الذين نبغ من بينهم ((هوميروس)) مؤلفها . كما أنها قصة مستمدة من تاريخ الاغريق الأسطورى الذى يمتزج فيه الخيال والتاريخ بالأسطورة ، ففيها من الأحداث الخارقة والبطولات الأسطورية ما يبعد بها عن أى واقع انسانى ، بل ان الآلهة نفسها لتشترك فى القتال مع البشر فى هذه الملحمة ، ويتعصب بعضهم للاغريق بينما يتعصب البعض الآخر للطرواديين)) [11] . وبهذا نكون قد أعطينا لمحة موجزة عن مفهوم الملحمة لنخلص الى خصائصها التى يحصرها مندور فى ثلاث نقاط :

أولا - ((تتناول الملاحم أعمال البطولة القديمة أو الأسطورية بأسلوب ساذج يداعب الخيال الشعبى وهى لا تقص أنباء الانتصارات فحسب ، بل وتقص أيضا أنباء الهزائم ومصارع الأبطال وتثير الشفقة

---

11 - الأدب وفنونه ، ص 47 .

كما تثير الا عجاب)) .[12]

ثانيا : ((اختفاء شخصية الشاعر من الملاحم ، فهي موضوعية لا شخصية ، والشاعر لا يسفر فيها عن نفسه ، وان لم يمنعه ذلك من أن يظهر باحدى الطرق الفنية : عطفه على بطل أو اعجابه أو استنكاره ، فلا مدح فيها ولا فخر ولا وجدانيات خاصة))

ثالثا : ((سذاجة الخيال وطبيعيّة الأسلوب بحيث يجمع النقاد على أن سر تفوق هومیروس على فرجيل مثلا هو هذه السذاجة وتلك البساطة .)) .

الى جانب هذا فالملحمة ترتكز أساسا على العقليات البدائية ، والمعتقدات الميتولوجية والخوارق العجيبة ، والخيال المجنح الخلاق الذى يربط بين تصرفات تلك القوى الشئ الذى جعل الكثير من الدارسين والنقاد ومن بينهم محمد مندور يرون ((أن فن الملاحم قد مات مع المرحلة الحضارية البدائية التى ظهر فيها ، وأن المطولات التى كتبت بعد العصر القديم لا يصح تسميتها ((ملاحم)) وأن ما يمكن تسميته ملاحم بعد العصر القديم هو ما نسميه اليوم بالملاحم الشعبية التى كتبها شعراء مجهولون من الشعب ، بنفس الروح الساذجة المؤمنة بالخوارق التى صدر عنها هوميروس ، واستطاع اصطناعها ((فيرجيلوس)) الى حد كبير)) .[13]

---

12 - محمد مندور : ((خليل مطران)) القاهرة دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة ((د . ت)) ص 30 وما بعده من النقول منه أيضا .

13 - الأدب وفنونه ، ص 54 وانظر أيضا ((فن الشعر)) ص 09 وما بعدها .

ومن هنا فان المحاولات التي ظهرت بعد الملاحم الثلاث الأولى ((الالياذة والأوديسة والانيادة)) بالنسبة لأدب الغرب لا يمكن تسميتها بالملاحم ، أي بالمعنى الفني الاصطلاحي لهذه الكلمة . ومن تلك المحاولات ما نجده في القرن السادس عشر حيث كتب ((الشاعر الفرنسي ((رونسار)) [14] قصيدة مطولة سماها ((ملحمة)) عنوانها ((الفرنسياد)) ، كما كتب في ايطاليا في أوائل عصر النهضة شاعرها الأكبر ((دانتي)) [15] قصيدته المطولة المكونة من ثلاث مجلدات كبيرة ، والتي سميت ((الكوميديا الالهية)) ، ويصف فيها رحلته بمصاحبة ((فرجيلوس)) الى الجحيم ، والى الفردوس والى المطهر المعروف في ديننا الاسلامي باسم ((الاعراف)) . وكذلك الأمر بالنسبة للمطولات التي كتبت منذ عصر النهضة الأوروبية حتى اليوم ((كالفردوس المفقود)) لملتون [16] و ((الفردوس المسترد)) له أيضا ، و ((الهنرياد)) أي أنشودة الملك ((هنري)) لفولتير [17]

---

14 - رونسار بيار : RONSARD ((1524 - 1585)) شاعر فرنسي حاكى آثار الأقدمين من يونان ولاتين من مؤلفاته ((أود)) و ((الفرنسيات)) و ((الغاب)) و ((المراثي)) .

15 - دانتي أليباري DANTE ALIGHIRI ((1265 - 1321)) أعظم شعراء ايطاليا له الكوميديا المذكورة .

16 - جون ملتون : شاعر انكليزي ((1608 - 1674)) .

17 - فولتير VOLTAIRE : ((فرانسوا ماري أرواة)) ((1694 - 1778)) مؤلف فرنسي له كنديد ، ومحمد ...

و ((أسطورة القرون)) لفيكتور هيجو[18]، فكلها من المطولات التى تسمى أحيانا من باب التجوز ((ملاحم)) وان لم تكن فى الواقع كذلك، وذلك لعدم اتسامها بالخصائص الفنية والروحية التى عرف بها فن الملاحم عند رائد هذا الفن هوميروس[19])).

واذا كان هذا هو الحال فى الأدب الغربى فما هو رأى مندور فى الأدب الشرقى ؟ يرى مندور أن الشرق القديم قد عرف هو الآخر فن الملاحم الشعرية ((فلدينا من الهند القديمة ملحمتان هما ((المهباراتا[20]، والرمايانا[21]))، ولدينا من الشرق فى العصر الوسيط ملحمة ((الشاهنامة[22])) عن الشاعر الفارسى الكبير ((الفردوسى)) .. وهذه الملاحم الثلاثة تتوفر فيها نفس الخصائص التى حددناها للشعر الملحمى[23])).

---

18 - فيكتورهيجو، HUGO : ((1802 - 1885)) شاعر فرنسى رومانسى له : البؤساء، ومأساة هرنانى ..

19 - الأدب وفنونه، ص 49

20 - المهباراتا : ملحمة ڤياسا السنسكريتية ينيف عدد أبياتها على المئتى ألف، فيها وصف حروب كورو وباندو، وأعمال كريشنا الاله الهندى، نقل منها الى العربية وديع البستانى.

21 - الرمايانا : ملحمة شعرية باللغة السنسكريتية تنسب الى الشاعر الأسطورى ((ڤالميكى))، وهى تشيد بأعمال ((راما)) العظيمة نقلها الى العربية وديع البستانى

22 - الشاهنامة ملحمة فى أخبار ملوك فارس وأساطيرهم من بدء التاريخ الى الفتح العربى ألفها الفردوسى ((المتوفى 1020)) ترجمت الى العربية قديما وقام بتحقيقها عبد الوهاب عزام .

23 - الأدب وفنونه، ص 54.

أما أدبنا العربى فهو لم يعرف فى الحقيقة فن الملاحم وكل ما وجد عبارة عن مطولات لا تدخل فى فن الملاحم ، ((وهى لا تخرج عن نوعين من الشعر الغنائى المعروف . فبعضها لا يقصد الى القصص فى ذاته ، وانما يقصد الى الفخر والغزل على نحو ما نجد فى معلقة عنترة حيث يباهى بنفسه ويفاخر ببطولته ارضاء لعبلة . . . وأحيانا تجرى القصائد لمجرد الفخر على نحو ما يفعل محمود سامى البارودى فى وصفه لمعارك كريت التى صال فيها وجال . كما قد يكون الهدف هو المدح على نحو ما نشاهد فى سيفيات المتنبى حيث نراه يصف الأبطال وهي تمر كلمى هزيمة أمام سيف الدولة ووجهه بسام وثغره ضاحك . وأخيرا قد يكون هم الشاعر اظهار مقدرته الفنية على مجرد الوصف دون أى احتفال بعنصر القصص والاثارة بسرد الأحداث على نحو ما فعل أبو تمام فى حديثه عن فتح عمورية حيث ركز اهتمامه فى وصف النار التى أحرقها الخليفة فى المدينة حتى ترك فيها بهيم الليل وهو ضحى)) .[24]

فهؤلاء لم يخرجوا عن الفن الغنائى وأغراضه المألوفة . أما فى القرون الوسطى فقد أحس الشعب العربى ((بحاجته الى الملاحم . . . لاعجابه بالبطولة ، فراح يخلق ملاحمه بلغته الدارجة ، وقد خلق تلك الملاحم شعراء مجهولون ، ولم يخلقها شاعر واحد ، بل كان كل شاعر شعبى يضيف الى ما حفظه عن سابقيه ، فنمت تلك الملاحم التى كان يلقيها الشعراء المتجولون فى المدن والريف بمصاحبة الربابة حتى تكونت لنا الملاحم الشعبية مثل : ((عنترة)) و((الظاهر بيبرس)) و((سيف بن ذى يزن)) و((أبى زيد الهلالى)) ، وقد كتبت بمزيج من الفصحى والعامية ، وبعضها يتضمن أشعارا أصيلة كما فى سيرة عنترة)) .[25]

---

24 - خليل مطران : ص 31

25 - الأدب وفنونه : ص 40

أما فى الأدب الحديث فنلتقى مع الشاعر الكبير خليل مطران ((1872 - 1949)) ومطولاته التى اختلف عليها النقاد ، وانقسموا قسمين : قسما يرى أن مطران قد أدخل فى الشعر العربى الحديث شعر الملاحم ، وهو ماذهب اليه ناقدنا محمد مندور ، وقسما آخر يرى أن مطران لم يأت بجديد فى هذا الميدان ، وذلك لأن وصف المعارك والبطولة قديم قدم الشعر العربى .

غير أنه وعلى ضوء خصائص هذا الفن التى اتضحت لدينا يمكننا أن نؤيد مندورا فيما ذهب اليه . وهو أن ((شعر مطران القصصى الذى قصد فيه الى التحدث عن المعارك ووصف القتال ، وأعمال البطولة نجد أنه جديد فى الشعر العربى وثيق الصلة بفن الملاحم ، وذلك لأنه لا يقصد فيه الى فخر أو غزل أو مدح بل يقصد الى القصص فى ذاته كفن جميل خالص من كل هدف شخصى أو ارتباط بحياة الشاعر أو شخصيته))[26] . وذلك واضح فى معظم شعره القصصى وعلى الأخص الشعر التاريخى كما فى قصيدة " نيرون " و " مصرع بزرجمهر وشمشون " و " وقفة فى ظل تمثال لرعمسيس الكبير " ومطولة " فتاة الجبل الأسود " التى يعتبرها مندور ((من روائع شعر مطران الملحمى ، وهى تقص بطولة فتاة من الجبل الأسود[27] تزعمت قومها وهى متنكرة فى زى شاب لمحاربة الأتراك المسيطرين على وطنها ، والمستعبدين لمواطنيها ، حتى اذا وقعت أسيرة فى يد الأتراك نفضت عن نفسها زى الرجال فظهرت روعة جمالها الذى أبدع الشاعر فى وصفه وهال هذا الجمال الأتراك الغلاظ ، كما

---

26 - خليل مطران : ص 31 وما بعدها .

27 - الجبل الأسود : اقليم بلقانى ضم فيما بعد الى يوغسلافيا .

أخذهم الحياء من أن يفتكوا بفتاة بزت بطولتها شجاعة الرجال)) [28]

فلما احتواه مقر الأمير	مقودا، وما هو بالقيد.
أشار، وما كاد يرنو اليه	بأن يقتلوه غداة الغد
فأقصى الفتى عنه حراسه،	وشق عن الصدر ما يرتدى،
وأبرز نهدى فتاة كعاب	بطرف حيي ووجه ند..
وأرخت ضفائرها فارتمت	الى منكبيها من المعقد
تحيط دجاها بشمس عراها	سقام، فحالت الى فرقد [29]
وقالت: أمهجة أنثى تفى	بثارات صرعاكم الهمّد [30]؟.
فأصغى الأمير الى قولها	ولم يستفز ولم يحقد..
أي عزة قتل أنثى تذود	ذياد المدافع لا المعتدى
فقال: انقلوها الى مأمن	وأوصوا بها نطس العود [31]
أنهلك شعبا غزت داره	ثقال الجيوش فلم يخلد؟
خليق بنا أن نرد القلى	ودادا، ومن يصطنع يودد [32]
فما بلد تفتديه النساء	كهذا الفداء بمستعبد!

والواقع أن مندورا يطلق على هذا النوع تسمية ((ملاحم))
من باب التجوز فقط، ذلك أنها لا تنطبق عليها الخصائص الفنية

---

28 - خليل مطران، ص 32 .

29 - عراها : أصابها، فرقد : نجم

30 - الهمّد : الأموات

31 - النطس : الأطباء الحذاق . العوّد ج عائدة : من تزور المرضى

32 - اصطنع : أحسن اليه وأدبه ورباه .

التى حددها مندور نفسه لفن الملحمة . الى جانب أننا رأيناه يبعد عن هذا الفن ، الملاحم المشهورة كالكوميديا الالهية مثلا ، ويقرر أن هذا الفن قد انتهى بنهاية الحياة البدائية البسيطة . فكيف يعود من جديد ويدخل هذه المطولات فى فن الملاحم ؟ ألا يعد هذا تناقضا فى أقواله ؟ .

ومهما يكن فان هذه التسمية لا ترتبط بفن الملاحم كما عرفها الأدب اليونانى القديم . ومن هنا نحكم على الأدب العربى بأنه لم يعرف قط هذا النوع من الفن . أما النماذج المذكورة فانها من الشعر القصصى الموضوعى الذى يلتقى فى بعض الخصائص الجزئية مع خصائص فن الملحمة .

ولعل هذه النظرة تتضح أكثر فى المطولة الكبرى ((النيرونية)) التى اعتبرها الكثير النموذج الأول للملحمة فى الشعر العربى ، واعتبر بذلك خليل مطران أول شاعرا ستطاع أن ينظم الملحمة .
وقصيدة ((نيرون)) مطولة رائعة ينيف عدد أبياتها على الأربعمائه أنشدها الخليل سنة 1924 فى جامعة بيروت الأمريكية ، وقد نظمها الخليل كما قال ليبين ((الى أى حد تتمادى قدرة الناظم فى قصيدة مطولة ذات غرض واحد يلتزم لها رويا واحدا حتى اذا بلغت ذلك الحد بتجربتى بينت عندئذ لاخوانى من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخرى لمجاراة الأمم الغربية فيما أنتهى اليه رقيها شعرا وبيانا ، وفى لغتنا الشريفة معوان على ذلك وأى معوان))[33] وموضوع مطولة ((نيرون)) موضوع تاريخى رائع يدور حول نيرون الطاغية ، المتعطش الى الدماء ، الذى أنهى حكمه بفجيعة احراق أعظم المدن فى عصره ((روما)) .

---

33 - خليل مطران : ديوان الخليل : بيروت دار الكاتب العربى الط . الثالثة 1967 جـ 3 ص 48

ويرى الدكتور أنس داود أن مطران قد اختار في هذه المطولة ((موضوعا يقف بين التاريخ والأسطورة ويتنازعه الواقع والخيال معا .. فقد دارت حول نيرون ... وهو واحد من فئة تكاثرت حولها الأقوال ، وتناثرت الأقاصيص ، وباتت تعرض علينا فلا نكاد نصدق أنها كانت تحيا حقيقة .. بكل هذه الملامح والسمات))[34] فقصة ((نيرون)) ليست أسطورة خيالية وانما هي منحدرة من صميم الحياة الواقعية . والأسطورة في ذاتها كما يرى الأستاذ عمر الدقاق ((قد تكون ابنة التاريخ ، أو أن الأسطورة والتاريخ صنوان . فالتاريخ حقيقي أو أسطوري ، وكثيرا ما تشابكت عناصرهما وضاعت الحدود بينهما ، من نحو ما كانت عليه الالياذة والأوديسة))[35] .

وقد استغل مطران أسطورة نيرون ونزعتها الرمزية ليصور حياة الشعوب العربية التي يظلمها المستعمرون وحكامها الجائرون ، فهو يعرض للطغاة وغدرهم بالشعوب ويدعو دعوة حارة الى الحرية والكرامة القومية ويستثير الحمية في الشعوب العربية للنهوض من سباتها ، فيقول :

من يلم نيرون اني لائم	أمة لو كهرته ارتد كهرا[36]
أمة لو ناهضته ساعة	لا نتهى عنها وشيكا واشمجرا[37]
كل قوم خالقوا نيرونهم	قيصر قيل له أم قيل كسرى

---

34 - د . أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث: ص 486 .

35 - د . عمر الدقاق : العالم الأسطوري في مسرح خليل الهنداوي . مجلة الموقف الأدبي عدد 72 نيسان 1977 ص 42 .

36 - كهرته : عبست له وانتهرته .

37 - واشمجروا : ارتدع وتراجع .

وقد تنهج مطران نيرون في جميع مراحل حياته مصورا تطور طغيانه وجنونه وجرائمه المتعددة ، كما صور خلقته وطباعه فهو بحق شيطان رجيم تجسم في صورة بشر استبدت به قوى الشر والطغيان وأخذت تدفعه نحو جرائمه الشنيعة :

ذلك الشعب الذى آتاه نصرا   هو بالسّبّة من نيرون أحرى
أى شئ كان ((نيرون)) الذى   عبدوه؟ كان غظ الطبع غرّا
.. مد فى الآفاق ظلا باشلا   هو ظلّ الموت أو أعدى وأضرى
بارزا الصّدغين رهلا بادنا   ليس بالأتلع يمشى مسبطرا[38]
خائب الهمة خوّار الحشى   ان يواقف لحظه باللحظ فرّا
قزمة هم نصبوه عاليا   وجثوا بين يديه فاشمخرّا[39]
ضخموه وأطالوا فيئه   فترامى يملأالآفاق فُجرا
منحوه من قواهم ما به   صار طاغوتا عليهم أو أضرا

فصورة نيرون البشعة تسترعى الانتباه ، وقد ضخمه الناس فطغى عليهم وركعوا أمامه فتعالى عليهم بل ان تعطشه الى الدماء والى التفرد بالسلطان جعله يرتكب أبشع الجرائم فى تاريخ البشرية وهو الفتك بأمه ، تلك الأم التى اغتصبت العرش من عمه لتقدمه اليه . فها هو يحاول اغراقها ولكن الحيلة اخفقت فلم يجد بدا من ارسال من يقتلها بالسيف فالكلاب المسخرة لديه كثيرة :

هى أردت عمه من أجله   وأرته كيف أخذ الملك قهرا

* * *

---

38 - الأتلع : طويل العنق ، المسبطر : المسرع

39 - اشمخرا : تعالى .

سخر الفلك لها تفرقهما | فنجت والفور لا يدرك سبرا
فتباكى خدعة لكنها | لم يفتها ما وراء العين عبرى
فاصطفى من جندها مؤتمنا | خائنا يأخذها بالسيف غدرا
ولفضل فى نهاها استثمرت | غيلة الوغد اذ البارق ذرا
لحظة فيها استهانت هولها | اثمها أمس عليها اليوم جرا

ومع ذلك فأمه لم تقف ساكنة بل صرخت فى وجه من جاء ليفتك بها :

ثم قالت : دونك البطن الذي | نكب الدنيا به فابقره بقرا

فنيرون ككل حاكم طاغية من اخوانه البشر الذين سبقوه فى الحكم أو جاءوا بعده فى مختلف الأمم ، فأسلوبهم واحد ، وطريقتهم واحدة ، فقد أخذ ينثر الغبار فى أعين الناس ، ويتظاهر بالديمقراطية والشعبية باذلا كل جهده وكل أمواله لكسب رأى حراسه :

كل يوم يمنح الجيش حبى | وعطايا جمة تهذر بذرا
كل يوم يصل الشعب بما | ليس يبقى لاشتهاء فيه حجرا
كل يوم ينتدى حيث انتدى | للملاهى قومه صبحا وعصرا
فأحبوه لهذا ونسوا | ما بهم حل من الأرزاء غزرا

فهو يفتك بالبشر جماعات وفرادى :

يختل الناس فرادى فاذا | أجمعوا رأيا أدار الطعن نثرا
ظل فى الارهاب حتى خف من | قذفهم فى روعه ما كان وقرا
فانثنى منشرحا صدرا كأن | لم يجئ من شنع التنكيل صدرا

هذا هو ((نيرون)) كما صوره مطران فى ملحمته هذه التى أبدع فيها :

فاز نيرون بأقصى ما اشتهى | محرقا ((روما)) ليستبدع فكرا
.... شبت النار بها ليلا وقد | رقدت أمتها وسنى وسكرى
.. جمعت أقسام ((روما)) كلها | فى جحيم تصهر الأجسام صهرا

فقد أحرق نيرون ((روما)) كما يقال ((ليتلهى بمنظر نيرانها المشتعلة ووقف يتغنى على لهب الحريق بقيثارته)) ..

قام سور حول روما ساطع | ناشرا أعلامه كمتا وصفرا
ينظر الفاشم فى أقسامها | حذقه رسما وموسيقى وشعرا
.... | ....
فالمبانى تتهاوى والجذى[40] | تترامى والدمى تنقض جمرا
والأناسى[41] حيارى ذهل | غامروا هولا وساء الهول غمرا

هكذا احترقت روما حاضرة الدنيا وانتشرت مناظر البؤس والدمار فى أحيائها :

دمرت حاضرة الدنيا ولم | يجد الناجون من ذلك نكرا
أو شكوا أن يجمعوا رأيهم | أن فى الغيب لذاك الهول سرا

ومن هذه المقتطفات الوجيزة من المطولة ((نيرون)) نخلص الى أن مطران قد نجح فى أداء فكرته التى ترمى كما قال الى استنفاد وسائل الشعر العربى الموحد الروى فى نظم الملحمة كما نظمها هوميروداتى وملتون . وان كان مندور يلاحظ أن عنصر الملاحم الذى شق مطران سبيله الى الشعر العربى يخلو من ((عنصر السذاجة وبساطة الخيال

---

40 - الجذى ج جذوة : وهى القطعة الكبيرة من الجمر . الدمى . ج دمية : ويراد بها هنا التماثيل

41 - الأناسى ج انسان .

وسحر البداائية الشعرية ، وانطلاقه الشعبى أو شبه الشعبى))

ذلك أن خليل مطران ((ممعن فى الفنية المعقدة والخيال البعيد المدى)) .[42]

ومن هنا يمكننا أن نقول كما قال مندور بأنه من الواضح أن هذا الفن قد انقوض بانقراض العقلية البدائية والمرحلة الحضارية التى اتسمت له ، حيث كان لتطور الانسانية وتعدد وسائل التسلية وتعقد الطبيعة البشرية بنمو الثقافة والتفكير ، الدور الأساسى فى انقراض هذا الفن وانتقاله من الأدب الفصيح الى الأدب الشعبى ، ثم اختفائه .

وانطلاقا من هذا تكون مطولة ((نيرون)) لخليل مطران ، وغيرها من المطولات الأخرى التى استفاد أصحابها من خصائص فن الشعر الملحمى بمثابة تطوير للقصيدة العربية ، ولا يمكن ادخالها تحت هذا المصطلح ((الملحمة)) . وذلك لفقدانها لأهم خاصية من خصائص الشعر الملحمى وهى السذاجة والبساطة وسحر البدائية الشعرية تلك الخاصية التى فقدتها معظم المطولات الشعرية التى كتبت بعد العصر القديم .

وبذلك يبقى الشعر العربى غنائيا خالصا رغم التطورات التى أدخلت على قصائده سواء من ناحية المضمون أم من ناحية الشكل كما سبق أن رأينا .

---

42 - خليل مطران : ص 32 .

الشعر الغنائي

وثاني هذه الفنون، فن الشعر الغنائي ((أي شعر القصائد والمقطوعات ذات الطابع الذاتي، أي التي يتغنى فيها الشاعر بأحاسيسه الخاصة، والآمه وآماله وأشواق روحه[43])) متخذا في ذلك القصيدة أو المقطوعة اطارا يرمز فيه تجاربه، وانطباع الحياة في نفسه، الى جانب عواطفه الخاصة.

ويعتبر الشعر الغنائي أقدم الفنون الشعرية في الظهور كما رأينا ((وذلك لأن الانسان البدائي قد ابتدأ بلا ريب يغني ويغني لنفسه قبل أن يتخذ الشعر وسيلة لحفظ ماضيه وبطولته في صورة الشعر الملحمي[44])). ومن هنا كانت بداية الشعر الغنائي في صورة أغان يرددها الانسان الأول للترويح عن نفسه، وهو ما نجده مثلا عند اليونان القدماء حيث ((ظلت الأغاني جزءا من الشعر فكانت تكتب بلغة الشعر، وأسلوب الشعر، شأنها شأن القصائد المنوعة الأخرى، فالمكانة الشعرية للشاعرة (SAPHO) سافو، لم تأت من أنها كتبت قصائد، بل لأن شعرها أغان. والشاعر (آلسيه) ALCEE شاعر أغان هو الآخر وكلاهما من جزيرة ((لزبوس))، ومكانتهما لا تقل عن مكانة شعراء القصائد[45])).

---

43 - محمد مندور: المسرح العالمي، القاهرة دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة (د. ت) ص 15

44 - الأدب وفنونه، ص 55

45 - الأدب وفنونه، ص 58

ولعل فى المعنى الاشتقاقى للفظة ((أغانى)) مايدل على ذلك فنحن نجد ((اللفظة الأوربية التى تطلق على الشعر الغنائى (LYRIQUE) وهى مشتقة من (LYRE) ومعناها العود . وهو الآلة الموسيقية التى كان الشعر فى بدايته يتغنى به بمصاحبتها ، فاصطلاح الشعر الغنائى باللغات الأوربية يراد ف الشعر (العودى) الذى يتغنى به بمصاحبة العود أو أى آلة موسيقية أخرى))[46]

أما فى شعرنا العربى الذى يعتبر كله من النوع الغنائى ((فلدينا من المعلومات القديمة ما يشير الى أن الشعر العربى القديم الذى ابتدأ فى عصور الجاهلية ، قد نشأ هو أيضا أول الأمر فى صورة أغان ، كان يتغنى بها فى مناسبات معينة كالعبادة أو العمل ، فمن تنوع الغناء العربى القديم نعرف الآن ما كان يسمى (بالنصب) اشارة الى أغان كان يتغنى بها فوق الأنصاب ، و(الهزج) كان نوعا من الغناء الذى يصاحب السير الهادئ للناقة ، فاذا أسندت الناقه (أى عدت عدوا سريعا) تحول لحن (الهزج) الى ما كانوا يسمونه (بالسناد) أى السريع الايقاع))[47]. ولعلنا نجد فيما يحمله كتاب ((الأغانى)) لأبى الفرج الأصبهانى (897 - 966م) من قصائد غنائية ومصطلحات موسيقية خير دليل على ذلك .

الى جانب هذا فنحن لسنا فى حاجة الى تتبع مراحل تطور الشعر الغنائى العربى ولا الى ابراز الصلة الوثيقة التى

---

46 - الأدب وفنونه ، ص 55 .

47 - الأدب وفنونه ، ص 56 .

كانت موجودة بين شعرنا العربي القديم والموسيقى والغناء. ذلك أن الدكتور شوقي ضيف قد أعطى هذا الجانب حقه في كتابه ((الشعر والغناء في المدينة ومكة)) . ومع ذلك فلا بأس أن نشير الى أن الصلة بين الشعر والغناء قد استمرت الى وقتنا الحاضر . وستستمر مادام الانسان في حاجة الى التعبير والترويح عن نفسه .

واذا كانت الشاعرة اليونانية ((سافو)) قد اشتهرت بقصائدها ذات النغمة الغنائية كما رأينا ، فان قصائد الشاعر أحمد رامي مثلا قد اشتهرت في معظمها عن طريق المغنية الكبيرة أم كلثوم ، وكذلك قصائد الشاعر نزار قباني التي غناها عبد الحليم حافظ ، وغيرهما من الشعراء كثير ، وان كنا نلحظ ان الاتجاه الغالب في كتابة القصيدة الغنائية اليوم يتجه نحو اللغة العامية التي هي لغة الشعب ، لأن كلماتها قريبة من النفوس ، خفيفة في الترديد .

ولا يفوتنا أن نذكر لونا آخر من ألوان الشعر الغنائي وهو ما نطلق عليه ((الأناشيد)) والتي ترددها مجموعة بتلحين وتنغيم خاص في مناسبة من المناسبات . وأغلب الأناشيد متصف بالحماسة ومكتوب باللغة العربية الفصحى .

ومن هنا يمكننا أن نقول ان شعرنا العربي قد عرفته عدة ظواهر تمثلت في ظاهرة التغني بالشعر ، فظاهرة الانشاد ، فظاهرة الالقاء ، فظاهرة القراءة العادية التي وصلت في النهاية الى القراءة الصامتة في صفحات الدواوين .[48]

48 - الأدب وفنونه ، ص 57 .

ويتميز فن الشعر الغنائي عن غيره من الفنون الأخرى بخصائص معينة نذكر منها الخاصيتين التاليتين :

1 - التعبير الذاتي : حيث نجد الشاعر يركز على عواطفه وتجاربه الخاصة ، وبذلك يطغى الجانب الوجداني في هذا اللون من الشعر .

2 - عدم الاغراق في الطول : حيث يتخذ الشاعر من القصيدة أو المقطوعة صورة للتعبير عن ذاتيته هذه ، أو عن انطباع خاص ، أو تجربة بعينها . والمقطوعة لا تتجاوز في الغالب عشرة أبيات ، أما القصيدة فتتجاوز عشرة أبيات وقد تصل الى مائة بيت أو تفوقها اذا تعدى الشاعر هذا الطابع الغنائي الى الحديث عن أشياء لا تتصل بعواطفه اتصالا مباشرا كما هو الحال في قصيدة ((نيرون)) لخليل مطران . وكذلك قصيدة أحمد شوقي ((كبار الحوادث في وادي النيل)) التي تبلغ 291 بيتا ومطلعها :

همت الفلك واحتواها الماء   وحداها بمن تقل الرجاء

وقد نظمها شوقي بعد عودته من فرنسا ، وألقاها في مؤتمر المستشرقين الذي انعقد في جنيف سنة 1894 . (49)

وكما تمتاز المقطوعة بقصرها تمتاز بقوة انفعالها الذي لا يتيح للشاعر وقتا للاطالة ، وبدقة موضوعها وبساطته بحيث لا تحتمل طبيعته الافاضة والاطالة .

---

49 - انظر : أعلام الشعر العربي ((أحمد شوقي)) : لمحمد منـدور واخرين . بيروت . منشورات المكتب التجاري للطباعة 1970 ص 47 وكذلك كتاب : رحلة مع النقد الأدبي ، للدكتور فخري الخضراوي ص 178 .

أما القصيدة فهي عكس ذلك حيث يكون الموضوع فيها متعدد الجوانب يسمح للشاعر بالاطالة والتفنن في رسم الصور.

وتحت هاتين الصورتين - القصيدة والمقطوعة - تتعدد موضوعات الشعر الغنائي أو أغراضه التي تتناول كل مظاهر الحياة والطبيعة بما فيها من خير وشر وجمال وقبح .

ويلاحظ مندور أنه ((تختلط علينا اليوم أحيانا الأغراض الشعرية بما نسميه (فنون الشعر) اذ نرى بعض سلاسل الكتب التي تصدرها بعض دور النشر ، حاملة عناوين مثل (فن الغزل ، أو فن الهجاء ، أو فن الوصف ، أو فن الحماسة ، أو فن المديح) ، مع أنه من الواضح أن هذه كلها أغراض شعرية تفرع اليها فن واحد هو فن القصائد الشعرية الذى لا يزال يعرف في الغرب حتى اليوم باسم (فن الشعر الغنائي) تمييزا له عن فن الشعر الملحمي ، وفن الشعر الدرامي ، وفن الشعر التعليمي)) .[50]

ومن هنا ((فشعرنا العربي القديم يعتبر كله فنا واحدا ، وان تنوعت أغراضه))[51]

ومن أهم موضوعات شعرنا العربي القديم الموضوعات التالية :
1 - الوصف - 2 الغزل - 3 - المديح 4 - الهجاء 5 - الرثاء 6 - الحماسة 7 - الحكمة .

واذا كان مندور يعتبر هذه الموضوعات أغراض الشعر الغنائي

---

50 - الأدب وفنونه ، ص 57

51 - المصدر السابق ، نفس الصفحة .

ويرى أن كلمة ((فن)) تقتصر على الفنون الشعرية الأربعة أى فن الشعر الملحمى ، وفن الشعر الغنائى ، وفن الشعر التمثيلى ، وفن الشعر التعليمى ، فان الدكتور محمد غنيمى هلال يطلق على هذه الفنون اسم ((الأجناس الأدبية)) [52] ويتبعه فى ذلك جماعة الدارسين الذين تأثروا بالناقد الشهير برونتيير صاحب نظرية تطور الأجناس الأدبية التى استمدها من نظريات داروين DARWIN كما نجد الدكتور حسن عون يترجم كتاب الأب فنسان عن فنون الأدب باسم ((نظرية الأنواع الأدبية)) مستخدما فى ذلك كلمة ((نوع)) بدلا من لفظة ((فن)) .

ويلاحظ مندور أن كلمة ((جنس ونوع)) مستمدة من مقولات أرسطو فى علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس البشرية . ومع ذلك يفضل مندور لفظة ((فنون)) على اللفظتين المذكورتين . ذلك أن لفظة ((فن)) مرتبطة أصلا بالقيم الجمالية التى تميز الأدب عن غيره من الكتابات الأخرى . كما تجعله يحتفظ بالرابطة القائمة بينه وبين غيره من الفنون الجميلة التى تستند الى قيم فلسفية انسانية واحدة .

والأغراض الشعرية فى ذاتها تختلف بعضها عن بعض فى أسلوبها اختلافا كبيرا من حيث الألفاظ ، والصور ، والأخيلة ، وحتى الموسيقى ((فالحماسة)) مثلا تتسم ((بألفاظها القوية والصور والأخيلة التى تنشر جوا من الاعجاب والاكبار ، والموسيقى العالية ، والايقاع الواضح)) [53] .

---

52 - راجع : محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث : بيروت ، دار الثقافة 1973 ص 174

53 - د. فخرى الخضراوى : رحلة مع النقد الأدبى ، ص 184 .

أما في وقتنا الحاضر فيرى منـدور أن ((الشعر الغنائـي ـ أي شعر القصائد ـ قد اتسعت آفاقه وتنوعت أغراضه حتى أصبحت القصيدة فيما يسمى بالشعر الواقعي تعرض أحيانا قصة أو دراما قصيرة بأسلوب الشعر التصويري ، كما نلاحظ أن هناك من شعر القصائد التي كان يجب أن تظل غنائية تتحول الى ما يشبه الشعر التعليمي ، وذلك عندما يتحول الغناء الى أفكار وحكم مثلا)) .[54]

ويرى منـدور ((أن الشعر التعليمي ـ عند الأوربيين ـ يختلف اختلافا جذريا جوهريا عما عرف في عالمنا العربي باسم النظم التعليمي كالألفيات وما اليها))[55] ذلك أن الشعر التعليمي الذي يعد النوع الرابع من الشعر عند الأوربيين ـ وبخاصة اليونان والرومان القدماء ـ ((قد ظل شعرا ولم يتحول الى نظم كما حدث عند العرب في مثل (ألفية ابن مالك) والعلوم الأخرى التي نظمت شعرا وليس فيها من خصائصه شئ . بينما نجد مطولات قديمة عند اليونان ذات طابع تعليمي ومع ذلك تحتفظ بخصائص الشعر من حيث الصور ، والأخيلة ، والقيم الجمالية التي يتميز بها الشعر))[56] . وهذا هو الفرق بين الشعر التعليمي عند الأوربيين والنظم التعليمي عند العرب، وان كانت الغاية واحدة . ومن الشعراء الذين اشتهروا بالشعر التعليمي الشاعر اليوناني ((هيزيودوس)) في مطولته ((الأعمال والأيام)) التي يتحدث فيها عن مواسم العمل في الريف وأنواع الزراعات والمحاصيل .

---

54 - الأدب وفنونه ، ص 64

55 - المصدر السابق ، نفس الصفحة .

56 - المصدر السابق ، ص 5 .

وكذلك الشاعر الروماني ((لوكريشيوس)) في قصيدته ((طبائع الأشياء)) التي يتحدث فيها عن الحياة ونشأتها ((حديثا يجمع بين العمق الفلسفي وروح الشعر المجنح)). [57]

وإذا كان الشعر التعليمي لا يوجد له نظير في شعرنا العربي، فإن تعدد الأغراض في الشعر الغنائي لم يقتصر على الشعر العربي وحده، بل شمل كل الآداب العالمية. فعند اليونان مثلا نجدهم ((قد أطلقوا مصطلحات خاصة على القصائد التي تكتب لغرض معين. فالأناشيد الدينية التي كانوا يرتلونها للاله وبخاصة للاله أبولون اله الحكمة والفنون كانوا يسمونها مثلا ((بيان)) PEAN وأناشيد النصر في المباريات الرياضية الكبرى التي كان اليونان القدماء يعتبرونها من أعيادهم القومية، كالمباريات الأولمبية [58] كانت تسمى ((ODE)) وقد تخصص في هذا النوع شاعر اليونان الغنائي الأكبر ((بندار)) الذي خلف لنا أربع مجموعات من هذه الأناشيد)). [59] وهي شبيهة بالأناشيد التي نجدها في شعرنا العربي والتي تنشد في المناسبات أو الأعياد الوطنية والدينية. وتتمثل تلك المجموعات التي خلفها ((بندار)) في : [60]

---

57 - الأدب وفنونه، ص 5.

58 - المباريات الأولمبية، أو الألعاب الأولمبية : هي ألعاب رياضية كان يحتفل بها اليونان القدماء قرب جبل ألمو كل أربع سنوات. وقد اخذت منها أسمها ((الألعاب الأولمبية)) التي تجرى في وقتنا الحاضر كل أربع سنوات في مدينة من مدن العالم وهي ألعاب رياضية دولية.

59 - الأدب وفنونه، ص 58

60 - المصدر السابق، نفس الصفحة.

1 - المجموعة الأولمبية : وهى الأناشيد التى قالها فى تمجيد الأبطال الفائزين فى تلك المسابقات الرياضية التى كانت تنظم فى أثينا .

2 - المجموعة البرزخية : نسبة الى الألعاب التى تجرى فى مدينة كورنثة اليونانية .

3 - المجموعة الدلفية : نسبة الى مدينة دلف شمال غرب أثينا حيث كان يقوم معبد الاله ((أبولو)) .

4 - المجموعة النيمية : نسبة الى مدينة نيمة .

ويرى مندور أن هذا الفن - أى شعر القصائد - قد ابتعد عن طابع نشأته الأولى وهى الغنائية الوجدانية حيث تشعبت أغراضه وتعددت فشملت الوصف ، والقصص ، وشعر الفكرة والحكمة وغير ذلك . مما جعله ((يكاد أحيانا كثيرة يفقد علة وجوده ووظيفته النفسية من حيث أنه نشأ كوسيلة للتعبير عن وجدان الشاعر ووجدان الانسان ، لأن الشاعر الغنائى لا يقول لنا ماهى الأشياء ، وما هم الناس ، وما هى الطبيعة وحقائق مظاهرها ، بل يصور لنا الانطباعات التى تنعكس على صفحة روحه من كل هذه الأشياء ، وهذا هو معنى الغنائية الوجدانية التى لا زمت نشأته وبررت وجوده))[61] . ومن هنا كان ((تخليه عنها أو نسيانها أو تناسيها كثيرا ما يجفف ماء هذا الشعر ، وبخاصة عندما ينقلب الى شعر ذهنى جاف لا يخاطب الوجدان البشرى ، ولا يهزه ، بل يوجه الحديث الى العقل فحسب))[62] .

---

61 - الأدب وفنونه ، ص 60

62 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

وهذا ما نجده مثلا فى بعض أشعار ((المقاد)) و ((اليوت)) حيث تطغى الفكرة على العاطفة . وبما أن للعقل فنونه الخاصة ، فان الفنون النثرية ربما كانت ((أقدر على مخاطبة العقل واقناعه من فنون الشعر وبخاصة فن الشعر الغنائى)) [63] الذى يخاطب الوجدان .

وابتعاد فن الشعر الغنائى عن طبيعته الأساسية ، جعل الشعراء يقومون بعدة محاولات بغية الرجوع به الى جوهره الأصلى ، ومن تلك المحاولات ما قام به الشعراء الغنائيون فى أوربا فى عصر النهضة الأوربية خاصة فى ايطاليا حيث ابتكروا قالبا جديدا عرف باسم ((السوناتا)) . والراجح أن مبتكر هذا القالب هو الشاعر الايطالى ((بترارك)) الذى اشتهر باسم حبيبته التى أحبها حبا عذريا وتغنى بهذا الحب فى قالب خاص هو السوناتا . و ((والسوناتا)) مقطوعة شعرية تتكون من أربعة عشر بيتا ((تتناول عاطفة أو انطباعا محددا لا تنصرف عنه بتداعى الخواطر ، أو بتداعى المشاعر ، بل تظل فى حدوده حتى تشبعه)) [64] .

و اذا كان الشعر الغنائى قد كاد أن يختفى فى القرن السابع عشر عند انتشار الكلاسيكية أو المذهب الكلاسى ، وطغيان العقل على العاطفة والوجدان ، حيث تحول الشعر من الغنائية الوجدانية الى الموضوعية ، فان القرن التاسع عشر أعاد للشعر غنائيته ((فى ظل المذهب الرومانسى الذى ازدهر فى ذلك القرن ، ونادى بالغنائية الوجدانية فازدهر الشعر الغنائى فى ظلها ، وبلغ شأوا لم يستطع

---

63 - الأدب وفنونه ، ص 60

64 - المصدر السابق ، ص 61

أن يصل اليه أى فن شعرى آخر عند الرومانسيين الذين لم يثبتوا بـراعتهم وتفوقهم الا فى الشعر الغنائى الوجدانى ، بينما هناك اجماع عالمى على أن شعرهم الدرامى ومحاولاتهم الملحمية لا ترتفع فى سلم الفن الى مستوى شعرهم الغنائى . بل ان انتاجهم من الشعر الغنائى هو الذى لا يزال حيا دائم التأثير فى البشر حتى اليوم، فى حين تقهقر أدبهم الدرامى . بينما لا تذكر الكلاسيكية الا بشعرها الدرامى ذى الطابع الموضوعى المتزن بفضل طابعه الفكرى ، وعدم شططه العاطفى)) [65]. ولعلنا نلحظ غلبة النزعة الغنائية الوجدانية حتى على الشعر الرومانسى المتصف بالموضوعية .

أما الشعر العربى الذى لم يعرف الا هذا النوع فى القديم فقد ابتعد عنه هو أيضا فى عصور الانحطاط ، وبذلك كان لمدرسة الديوان الدور الكبير فى اعادة الشعر الى جوهره الأصلى ، وارساء القواعد الأساسية للشعر الغنائى . فهذا شاعرها عبد الرحمن شكرى يحدد اتجاهها الشعرى بقوله :

ألا يا طائر الفردو س ان الشعر وجدان

أى أن وظيفة الشعر الأساسية عندها هى التعبير عن وجدان الشاعر الذاتى [66].

وفى نفس الاتجاه الغنائى سار شعراء المهجر فى الأمريكيتين حيث نجد شعرهم تغلب عليه النزعة الغنائية الوجدانية . وبذلك دعوا الى شعر الوجدان ((وأيدها ميخائيل نعيمة تأييدا نظريا

---

65 - الأدب وفنونه ، ص 61 . وانظر أيضا : الأدب ومذاهبه ، ص 39 وما بعدها .

66 - انظر : مدخل البحث ((مدرسة الديوان)) ص

فلسفيا قويا فى كتابه ((الغربال))[67] الذى حمل فيه حملة قوية على الشعر التقليدى ودعا الشعراء الى أن يصدروا عن ذواتهم وأن يصور كل منهم ما فى وجدانه الخاص من آمال وآلام وأشواق روح))[68] .

ثم جاءت جماعة ((أبولو))[69] بريادة الدكتور أحمد زكى أبو شادى ، التى ضمت جماعة كبيرة من الشعراء ، من بينهم أبو القاسم الشابى ، وابراهيم ناجى ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل الصيرفى وغيرهم من الذين اشتهروا بنزعتهم الغنائية الوجدانية . واذا كانت ((جماعة أبولو)) لم تتكون على أساس مذهب شعرى أو أدبى محدد ، وانما جمعت بين كل المذاهب ، ومختلف الوجدانات ، كما قالت الشعر فى أغلب الفنون . فانه من المؤكد أن هذه الجماعة قد دفعت الشعر العربى دفعة قوية نحو الغنائية الوجدانية . واذا كنا نلاحظ اليوم غلبة الاتجاه الواقعى الاشتراكى بما يتضمنه ((هذا الاتجاه من تفاؤل وثقة بالنفس، وثقة بالغير ، واطمئنان الى المصير والقدرة على التحكم فيه)) فان مندورا يرى أنه ((لم يستطع ـ ولا أظنه يستطيع ـ أنه يقضى على التيار

---

67 ـ انظر : مدخل البحث ((مدرسة المهجر)) ص 18

68 ـ قضايا جديدة فى أدبنا الحديث، ص 95 ، وكذلك : الشعر المصرى بعد شوقى حـ 3 ، ص 3 .

69 ـ أبولو : مجلة شهرية مختصة بالشعر ونقده أصدرتها هذه الجماعة التى سميت باسمها من سنة 1930 حتى 1934 . و ((أبولو)) كما هو معروف اسم لاله الشعر والموسيقى فى أساطير اليونان القدماء .

الرومانسي الوجداني الفردي ، وذلك لأن هذا التيار الأخير يستند الى حاجات نفسية غلابة لا سبيل الى تجاهلها أو مقاومتها ، بل ولا ضرورة لذلك ، فالانسان سيظل دائما في حاجة الى التعبير عن ذاته والتنفيس عن آماله وآلامه الخاصة ، والتغني بأشواق روحه ، ومباهج الحياة من حوله بما فيها الطبيعة الجميلة . والشاعر اذ يتغنى بكل هذا لا يتغنى به لنفسه فحسب، بل ولنا جميعا بحكم ما يجمعنا به من مشاركة وجدانية وانسانية)) [70] .

ومن هنا ((فالشعر الغنائي ، أي شعر القصائد ، لا يزال حيا وصامدا . وأكبر الظن أنه سيظل كذلك ما دامت للانسان طاقة عاطفية وشعورية لا بد لها من وعاء ومتنفس ، وان يكن هذا الشعر الغنائي - أي شعر القصائد - قد اتسعت في عصرنا الحاضر آفاقه وتنوعت أغراضه)) [71] كما تعددت مذاهبه . ومع ذلك سيظل دائما يتميز باللون الوجداني ، وان تنوع وتطور هذا الوجدان العاطفي من الوجدان الذاتي الى الوجدان الجماعي كما سبق أن شرحنا .

وقد خصص مندور جزءا ما من دراساته النقدية لهذا النوع من الشعر ، فتناول المدرسة التقليدية ، ومدرسة التجديد بأنواعها الثلاثة المتمثلة في جماعة الديوان ، وجماعة أبولو وكذلك شعراء المهجر ، كما تعرض لبعض الشعراء المعاصرين الذين تأثروا بالمذهب الواقعي الاشتراكي ، وحاولوا تغيير الصورة الشعرية التقليدية .

---

70 - الشعر المصري بعد شوقي جـ 3 ، ص 96

71 - الأدب وفنونه ، ص 64 .

الشعر التمثيلي

والفن الثالث هو فن الشعر التمثيلي أو الدرامي ، ولفظة ((دراما)) كما يقول مندور : ((مشتقة من الفعل اليوناني ((DRAO)) ومعناه ((يعمل أو يتحرك)) ، وبذلك يكون المعنى الحرفي الاشتقاقي لاصطلاح الشعر الدرامي هو ((الشعر الحركي)) أي الشعر الذي يكتب به الحوار الذي يلقى مصاحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح)) [72] . وقد نشأ هذا الفن عند اليونان في كنف الالهة وفي خدمة الأساطير والطقوس الدينية ، حيث يرى مندور أنه قد ظهر ((على وجه التحديد في كنف عبادة اله الكرم والخمر ديونيزوس ، الذي يسمى أيضا باخوس ، فكان الفلاحون الاغريق يقيمون في موسم جني العنب أعيادا ريفية يتغنون فيها بسيرة اله الكرم والخمر ، أغنيات فيها المرح ، وفيها الأسى ... وكانت هذه الأغنيات تكتب أو تنشد شعرا يمكن تلحينه والرقص على نغماته ، وفي أول الأمر كان شخص واحد يغني أو ينشد ، وترد عليه المجموعة التي تسمى ((بالكورس)) أي الجوقة الغنائية ، وكان في تبادل الغناء بين الكورس وقائده بدء للحوار المسرحي ، ثم أخذت الفكرة تنمو حتى ظهرت المسرحية الشعرية في صورتها النهائية المتكاملة .)) [73] حيث اتسعت آفاقها فشملت جميع الآلهة الأخرى ، كما تعددت موضوعاتها فأصبحت تجسد جميع الأحداث الأسطورية الجارية بين الآلهة من جهة وبين الآلهة والبشر من جهة أخرى .

---

72 - الأدب وفنونه ، ص 65

73 - المصدر السابق ، ص 66

واذا كانت المسرحية اليونانية بأنواعها المختلفة لم تكن تعرض الا في الأعياد الدينية أو المواسم الزراعية فقط ، فان المسرح عندهم لم يكن بذلك سوى معبد من المعابد الدينية وهو عبارة عن قطعة أرض على شكل نصف دائرة تقريبا تقع على جانب تل أو جبل تنحت مقاعده من الحجارة وترص في شكل صفوف تنحدر بقدر انحدار الجبل أو التل ، ويقسمونه الى ثلاثة أقسام :

1 - الأوركستريوم ، ويجلس فيه النظارة
2 - الأوركسترا ، وتجلس فيه الجوقة الغنائية
3 - المذبح ، ويقدم عليه التمثيل

ومن هنا كان المسرح عندهم ((يجمع بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص ، حيث نرى أجزاء المسرحية الاغريقية القديمة تتكون من مشاهد حوارية ، وأغنيات للجوقة مصحوبة بحركات من الرقص البدائي ونغمات موسيقية ساذجة ، وتتعاقب هذه الأجزاء المختلفة الواحدة بعد الأخرى حتى نهاية المسرحية)) .[74]

ويرى مندور أن الشعر التمثيلي ((قد كان آخر تلك الفنون ظهورا في تاريخ الأدب الانساني ، وذلك لأنه يتطلب مرحلة أسمى في الثقافة والتفكير والقدرة الفنية ، لأنه محاكاة ان لم يكن خلقا للحياة والشخصيات وقدرة على تحريكها وفق غلابات حياتها وطبائعها . .))[75] ذلك أن أسلوب الشعر الغنائي ذو مستوى

---

74 - فن الشعر ، ص 21

75 - المسرح : القاهرة دار المعارف بمصر الط . الثانية (د . ت) ص 54

واحد تقريبا ، في حين أن أسلوب الشعر التمثيلي يختلف مستواه باختلاف الشخصيات والمواقف والأحداث . فالشاعر في المسرحية يبتعد عن أسلوبه الشعري الخاص ويترك كل شخصية تعبر بأسلوبها الذي يتناسب وطبيعة تفكيرها ومستواها الثقافي والاجتماعي . الى جانب هذا فالشاعر في الملحمة يروي الأحداث عن طريق الحكاية، أما في المسرحية فيعتمد على الحوار بين الشخصيات التي تدور حولها أحداث المسرحية وبذلك تنعدم الذاتية فيها .

وينقسم الشعر التمثيلي عند اليونان القدماء الى قسمين : التراجيديا والكوميديا فالأولى أي التراجيديا ((تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة الوثنية ، أو من حياة الملوك والأبطال ويقوم الصراع فيها بين بطلها وبين القدر في أغلب الأحيان ، على نحو ما نرى في مأساة ((أوديب ملكا)) لسوفوكليس ترجمة طه حسين ، اذ يطارد القدر أوديب بعد أن قضت عليه الآلهة الظالمة أن يقتل أباه ويتزوج من أمه . ويجاهد أوديب بكل ما استطاع من قوة لكي يفلت من هذا القدر ، ولكنه لا يستطيع ، ويقع في المحظور في النهاية وتنتهي حياته بفقء عينيه ، ثم الموت كمدا في غابة باحدى ضواحي آثينا)) .[76]

وأما الكوميديا ((فانها قد استمدت منذ نشأتها الأولى موضوعاتها من واقع الحياة المعاصرة ، وكان هدفها نقد ما في ذلك الحاضر من مساوئ يراها كاتب الكوميديا مساوئ عملية)) .[77]

---

76 - الأدب وفنونه ، ص 17 وما بعدها .

77 - المصدر السابق ، ص 18 .

والكوميديا أو ((الملهاة)) نقيض التراجيديا أو ((المأساة)) التى تتجه نحو الجانب الجدى وتنتهى فى الغالب بما يحزن، وهذا خلاف الكوميديا التى تتسم بالهجاء والنقد وتجنح للضحك مستغلة فى ذلك الجوانب السيئة فى الانسان بغية اصلاحه واصلاح المجتمع بهذه الوسيلة .

واذا كانت التراجيديا قد اشتهر بها من الشعراء اليونان القدماء ايسخيلوس[78] وسوفوكليس[79] ويوريبيدس[80]، فان أرستوفانيس الذى عاش ما بين القرون الخامس والرابع قبل الميلاد قد اختص فى الكوميديا، فخلف لنا مجموعة من المسرحيات الشعرية الكوميدية ، مثل مسرحية ((الفرسان)) و((السلام)) و((الضفادع)) التى هى نقد ليوريبيدس وتراجيدياته ، و((السحب)) التى هاجم فيها سقراط هجوما عنيفا فاتهمه بالدعوة الى الالحاد وافساد الأخلاق والمجتمع . وفيها ((يظهر سقراط وهو جالس فى قفص من السعف ومعلق فى سقف المسرح ، زاعما

---

78 - ايسخيلوس : من أوائل الشعراء اليونان الكبار الذين عاشوا مابين القرن الخامس والرابع قبل الميلاد يعرف فى تاريخ الآداب العالمية بأنه أبو التراجيديا ، ومن مسرحياته : مسرحية ((بروميثيوس سجينا أو مقيدا)) و((بروميثيوس طليقا)) ومسرحية ((أوريست)) وهى أهم مسرحية له ، وهى ثلاثية تتكون من مسرحية ((أغاممنون)) و((حاملات القرابين)) و((المحسنات)) وقد ترجمها طه حسين فى كتابة ((الأدب التمثيلى عند اليونان)) .

79 - سوفوكليس: شاعر يونانى عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد من أهم مسرحياته : ((أوديب ملكا))

80 - يوريبيدس، شاعر يونانى عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد من مسرحياته : ((الكترا)) و((افيجينا فى أولس)) .

أنه لا بد له من الارتفاع فوق الأرض لكي يستطيع أن يتفلسف دون أن تمتص الأرض رحيق فكره وتجففه . وقد كان لهذه الكوميديا أثر كبير في تأليب الرأي العام على سقراط مما حدا بمحكمة الشعب الى ادانة هذا الفيلسوف والحكم عليه بالاعدام بالسم))[81]

ونشير الى أن ((الشعر الدرامي يطلق على النوعين ((التراجيدي والكوميدي)) ، وان تكن لفظة ((دراما)) نفسها قد أصبحت تطلق اليوم على المسرحية الجادة تمييزا لها عن الكوميديا أي ((المسرحية الضاحكة)) وذلك بعد ان اختفت لفظة ((التراجيديا)) ولم تعد تكتب تراجيديا بخصائصها الفنية القديمة . مما أدى الى اسقاط هذه اللفظة من المصطلح الفني ، واستخدام لفظة ((دراما)) في العصر الحديث للدلالة على المسرحيات ذات الطابع الجدي ، أي التي لا تعتمد على اثارة الضحك ولا تستهدفه)) .[82]

واذا كان فن التمثيل عند اليونان القدماء قد نشأ في صورة غنائية ، باتخاذه الشعر وسيلة تعبيره الأولى كما رأينا ، فانه بابتعاده عن نشأته الدينية ، واتجاهه نحو شؤون الحياة بأنواعها المختلفة ، جعلته الأحداث يتجه اتجاها آخر حيث أصبح الشاعر مضطرا الى استعمال الحوار في مسرحياته وبذلك أخذت المسرحية تنقسم الى أجزاء غنائية ، وأخرى حوارية تمثيلية متعاقبة متناوبة .

ويرى مندور أن الشكل النهائي للتراجيديا عند اليونان

---

81 - الأدب وفنونه ، ص 19

82 - الأدب وفنونه ، ص 65 وما بعدها .

قد استقر على المحاور التالية :

1 - مدخل ((LOGOS)) ((وفيه يعرض رئيس الجوقة موضوع المسرحية في جملته كما يقدم الشخصيات الأساسية التي ستظهر في المسرحية))[83]

2 - أغنية الدخول ((PARODOS)) : ((هي الأغنية التي يغنيها الكورس ،أي الجوقة أثناء دخولها الى ((الأوركسترا)) في حركة راقصة رقصا ايقاعيا ،وهي أغنية تعتبر بمثابة تمليق عاطفي وذهني على موضوع المسرحية التي سيشاهدها الجمهور))

3 - الحادثة الأولى ((EPISODOS)) : ((وهي عبارة عن جزء حواري تمثيلي يجري على المنصة بين الممثلين ويعرض الجزء الأول من أحداث الموضوع الكلي الذي تعرضه المسرحية)) .

4 - أغنية ثابته ((STASIMON)) : ((وهي أغنية ينشدها الكورس بعد اتخاذه مكانه في الأوركسترا ، مع مصاحبة الموسيقى الخفيفة وحركات الرقص الايقاعي ، ثم يستأنف الحوار التمثيلي ليعرض الحادثة الثانية من حلقات المسرحية)) .

5 - الحادثة الثانية : تقديمها في شكل حواري ثم العودة بعد ذلك الى الأغنية الثابتة من جديد

6 - الحادثة الثالثة : وتتبع فيها نفس المراحل المتبعة في الحادثة الأولى والثانية.

7 - أغنية الخروج ((EXODOS)) : ((وهي الأغنية الختامية التي يغنيها الكورس وهو خارج من الأوركسترا))

---

83 - الأدب وفنونه ،ص 69 ،وما بعده من النقول أيضا منه.

وبهذا التشكيل تنتهي المسرحية التراجيدية التي كانت تجمع عند اليونان القدماء ((بين الحوار والغناء والموسيقى والرقص، ولذلك كان الشعر هو أداة التعبير الصالحة لفن يجمع بين كل هذه الفنون ، وبخاصة فن الغناء الذي لا يصلح له الا الشعر))[84] . غير أنه مع تطور الزمن وتشعبات حاجات البشر النفسية والجمالية والتعبيرية ابتعدت المسرحية عن نشأتها الغنائية الأولى ، وان كانت المسرحية الشعرية قد استمرت مدة طويلة .

ففي عصر النهضة ((عاد الأوربيون الى الأدب الاغريقي القديم يحتذونه، بل يستمدون منه مواضيع مسرحياتهم)) وقد كانوا ((في أول الأمر يجمعون في المسرح بين الحوار وبين المقطوعات الغنائية)) غير أن هذا الشكل ((لم يدم طويلا فلم تلبث الكلاسيكية أن تكونت، وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء ، وان ظلت المسرحيات الجدية والهزلية تنظم شعرا على نحو ما نلاحظ عند كورني[85] وراسين[86] وموليير[87] في فرنسا مثلا))[88] .

---

84 - الأدب وفنونه ، ص 70

85 - كورني : أو بيار كورني CORNEILLE ((1606 - 1684م)) من أئمة الشعراء الذين قامت على أكتافهم النهضة الأدبية الفرنسية في عصرها الذهبي من أشهر مسرحياته ((السّيد)) و ((هوراس)) و ((سينا)) و ((بوليوكت))

86 - راسين ((جان)) : RACINE ((1639 - 1699م)) من كبار الشعراء الفرنسين استوحى فنه من الأدب اليوناني من أهم مسرحياته ((اندروماك)) و ((فيدر)) و ((بريتانيكس)) و ((افيجيني)) .

87 - موليير MOLIERE ((1622 - 1673)) من أشهر الشعراء الفرنسيين في تأليف المسرحيات الهزلية أي الكوميديا ومن مسرحياته : ((البخيل)) و ((المثري النبيل)) و ((الطبيب رغما عنه)) و ((الطراطوف)) .

88 - فن الشعر ، ص 21

وبانفصال الفن التمثيلى عن الموسيقى والغناء والجوقة، ابتكر فنانو مدينة فلورنسا فى ايطاليا فنا مسرحيا جديدا خاصا للعروض الغنائية الموسيقية، وهو فن ((الأوبرا)) و((الأوبرا كوميك)) والأوبريت)) .

ومن فلورنسا انتقل هذا الفن الموسيقى الغنائى الى مدن ايطاليا ومنها الى فرنسا وألمانيا حيث انتشر فى أوربا كلها .

وكما استقل التلحين والغناء فى فن مسرحى خاص، استقل فن الرقص التعبيرى هو الآخر بفن خاص به وهو ما يعرف باسم ((فن الباليه)) الذى اشتهرت به روسيا .

وبعد ((ان انفصل الغناء عن الحوار التمثيلى، كان من الطبيعى أن يتطور هذا الحوار، ويتجه نحو النثر بدلا من الشعر)) [89] ذلك أن ((الشعر متاع الخواص، كما أن لغته وقيوده تبعد بالحوار عن الطبيعية المطلوبة، وكثيرا ما تؤدى الى ضعف الحركة الدرامية، والى تغلب النزعة الغنائية أو الخطابية على الحوار وتمنعه عن الغوص وراء الحقائق النفسية أو المفارقات الدقيقة فى مبادئ الأخلاق ومواصفات المجتمع، وبخاصة بعد أن أخذت الدراما الحديثة تحل محل التراجيديا القديمة، ولم تعد تقتصر على اختيار شخصياتها من بين الملوك والأبطال وأعلام المجتمع، بل أخذت تعرض مآسى الناس عامة، وتختار من بينهم شخصياتها، كما نشاهد مثلا ابسن، وشو، وتشكوف)) [90] .

89 - فن الشعر، ص 23

90 - المصدر السابق، نفس الصفحة

وهكذا ابتعد الفن التمثيلي عن الشعر وأصبح من فنون النثر، كما انفصل الغناء والرقص التعبيري واصبحا ملازمين للموسيقى بعد أن كانا من العناصر الأساسية في المسرحية الشعرية، ((وباستمرار تطور الأدب التمثيلي واتجاهه نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة أخذ النثر يطغى على الشعر في لغة المسرح بحيث يندر في العصر الحديث أن نجد أدباء كبارا يكتبون مسرحيات شعرية)).[91]

واذا كان هدف التراجيديا هو اثارة الفزع والشفقة في نفوس المشاهدين لتطهيرها، فان مندورا يرى أن عملية التطهير هذه التي حددها أرسطو لفن التراجيديا ((تتم داخل نفس المشاهد بطريق لا شعوري عندما يشعر بالفزع للمصير المحزن الذي ينتهي اليه بطل التراجيديا، ثم يتعاطف معه لأنه لا يستحق هذا المصير. وبفضل هذا الفزع وتلك الشفقة تتطهر نفسه لا شعوريا من نزعات الشر والعدوان)).[92]

أما الكوميديا فتهدف إلى اثارة الضحك للتسلية أو للسخرية بتصوير العيوب النفسية والاجتماعية وغيرها، وذلك بغية اصلاحها ومعالجتها وبذلك اتخذت شخصياتها من عامة الشعب في الغالب، خلافا للتراجيديا التي تقتصر على الملوك والأمراء والأشراف، وكانت عند القدماء تتخذ شخصياتها من الآلهة وانصاف الآلهة.

ويحدد مندور وظيفة الشعر الدرامي في نقطتين أساسيتين:

---

91 - الأدب ومذاهبه، ص 29

92 - الأدب وفنونه، ص 78

أولا هما : ((تحريك الأحداث داخل المسرحية ... فلا يجوز أن يتقلب الحوار الشعرى فى الدراما الى مجموعة من القصائد ذات الطابع الغنائى))[93] ، ذلك أن الشعر الدرامى عندما ينقلب الى شعر غنائى يكون سببا فى توقيف الحركة الدرامية ، ((مما قد يؤدى الى فتور الجمهور وعدم متابعته بانتباه للمسرحية وتطور أحداثها))[94] .

أما الوظيفة الثانية فتتمثل فى ((تصوير الشخصيات التى تنهض بأحداث المسرحية ، وتحديد أبعادها المعروفة وهى : البعد النفسى ، والبعد الاجتماعى والبعد الجسمى ، فالحوار الشعرى والنثرى على السواء ، من وظائفه الأساسية معاونة المشاهدين على تمثل الصورة الكاملة لكل من شخصيات المسرحية بأبعادها الثلاثة ، أى أن كل جزء من الحوار يجب أن يعتبر بمثابة خط من خطوط الصورة أو قسمة من قسمات الشخصية التى تنطق به))[95] .

وكما هجرت الدراما الحديثة تقاليد التراجيديا القديمة من حيث موضوعاتها وشخصياتها ولغتها ، ابتعدت كذلك عن الوحدات الثلاث ((وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع)) . وهى وان كانت تتفق مع التراجيديا القديمة فى أنها مسرحية جادة ليست هزلية أو فكاهية ، وتنتهى فى الغالب بمأساة فانها تخالفها أيضا فى الصراع الذى ((لم يعد يجرى بين بطل المسرحية والقدر ، كما كان فى الماضى عند اليونان القدماء ، كما أنه لم يعد يجرى داخل النفس البشرية

---

93 - الأدب وفنونه ، ص 72

94 - المصدر السابق ، نفس الصفحة

95 - المصدر السابق ، ص 73

بين العقل والعاطفة ، أو بين الحب والواجب ، أو بين العواطف المتضاربة كما كان الحال في العصر الحديث اجيديا الكلاسيكية أثناء القرن السابع عشر ، بل أصبح يجرى بين الانسان والمجتمع ، أو بين طبقة اجتماعية وأخرى ، فهو صراع خارجي يغلب عليه الطابع الاجتماعي)) [96] .

وبذلك ظهرت أنواع جديدة من المسرحيات الدرامية كالدراما الدامعة وهي ((التي تثير حزنا شديدا ولا فزعا مفجعا بل تكتفي باثارة الأسى وقد تغرورق منها العيون ولكنها لا تستحب بكاء)) [97] . والدراما البورجوازية ((التي تختار موضوعاتها وشخصياتها من الطبقة الوسطى)) و ((الأوتشرك)) التي هي عبارة عن ((ريبورتاج أي استطلاع لنتائج حدثت أو ظاهرة سياسية او اجتماعية كبيرة ، وعرض نتائج هذه الدراسة والاستطلاع مجسمة في صورة درامية أي في شكل أحداث وشخصيات وحوار)) [98] و ((الأوتشرك)) نوع من المسرحيات ابتدعه الكتاب الروسيون وعلى رأسهم مكسيم جوركي .

* * *

هكذا كان الشعر التمثيلي في الأدب الغربي قديمه وحديثه ، أما في الأدب العربي فطالما تردد هذا السؤال على ألسن الباحثين والنقاد وهو : هل عرف الأدب العربي القديم فن التمثيل ؟

ويمكننا أن نقول أنه حد شبه اتفاق بين النقاد على أن العرب القدماء لم يعرفوا فن المسرح ولا الأدب الدرامي ، لا في جاهليتهم

---

96 - الأدب وفنونه ، ص 20

97 - الأدب ومذاهبه ، ص 50 وما بعده من النقول منه أيضا .

98 - المصدر السابق ، ص 150

ولا فـي اسلامهم ويبقـى الاختلاف بينهم فـي تحديد أسباب عـدم ظهوره . فمنهم من سار على درب المستشرقين كالدكتورة سهير القلماوى التي ترى أن العرب ينظرون الى الكليات ولا يميلون الى التحليل ، والمسرح يعتمد على العقلية التحليلية لا التركيبية.[99] وهو ما ذهب اليه المستشرق الفنلندى ((هولما)) الذى رأى ((أن العقلية العربية عقلية تجميع لا تركيب ، أى أن الكاتب العربي يجمع الملاحظات والأفكار بعضها الى بعض دون أن يستطيع بناءها بعضها فوق بعض في بناء فكرى شامخ ، وهو يستدل على ذلك بكثرة استخدام الكاتب العربي لحرف العطف ((و)) بينما اللغات الأوربية لا تكثر من استخدام هذه الأداة بل تستخدم نقاط الانتهاء ، لأنها لا تجمع جزئيات وتضعها جنبا الى جنب ، بل تثبت حقائق أو ترسم صورا ، لتبنى بناء فكريا أو فنيا يدركه المتلقى عن الكاتب)).[100]

ويرى مندور أن هذا الرأى ما هو الا تحوير لرأى المستشرق ((رينان)) الذى ((يزعم أن العرب كجنس سامى لا يمتلكون ذلك الخيال التركيبي اللازم لبناء المسرحية ، كما يرى أن ملكتهم الأساسية هي ملكة الملاحظة للجزئيات)).[101] وهذا الرأى مرفوض عند مندور لقيامه على الجنس أو العنصر ، الشيء الذى لا يمكن أن يعتمد في اصدار حكم على ملكات الشعوب المختلفة ، الى جانب أن دراسات الجنس أثبتت أن كل أنواع المعرفة والمهارات تكتسب عن طريق العلم والتعليم .

---

99 - انظر : سهير القلماوى، مجلة المجلة العدد 111 ص 24 .

100 - الأدب وفنونه ، ص 71

101 - المصدر السابق ، ص 70

أما العقاد فيرجع ظاهرة انعدام فن التمثيل فى الأدب العربى الى الحياة الاجتماعية فيرى أنه ((طالما أن بيئة العرب لم تتعدد فيها أطوار الحياة الاجتماعية على حسب اختلاف الأعمال والصناعات والطبقات ، لم يحتمل أن ينشأ فيها فن التمثيل ، أو يظهر فيها أدب المسرح ، فانما يقوم [ذلك] من الناحية الاجتماعية على التجاوب بين الأفراد والأسر كلما تعددت العلاقات وتنوعت المطامع والنزعات ، ولم يكن فى مجتمعهم البدوى مجال كبير لهذه التجارب الكثيرة بين أسرة وأسرة ، وبين انسان وانسان . .))[102] . ولعل هذا الرأى غير بعيد عما ذهب اليه محمد مندور عندما قال : ((يخيل الينا أنه ربما كان لطبيعة الحياة فى البادية وعدم استقرارها ، وللبيئة البشرية والبيئة الطبيعية أثر فى تفسير هذه الظاهرة ، فالتمثيل يحتاج الى استقرار والى بناء دور للمسرح وما الى ذلك . وحياة البادية لا تعرف مثل هذا الاستقرار ، وعندما ظهر الاسلام وابتدأت حركة الترجمة عن اليونان القدماء لم يترجم شئ من المسرح اليونانى الى العربية لأنه قائم على تعدد الآلهة الأسطورية مما يتنافى مع دين التوحيد الاسلامى . وعندما ترجمت كتب أرسطو ومن بينها كتاب ((الشعر)) الذى يتحدث عن التراجيديا والكوميديا ، لم يفهم مترجمه متى بن يونس معنى هذين الاصطلاحين فترجم التراجيديا بأنها ((فن المديح)) والكوميديا بأنها ((فن الهجاء)) وظلت هذه الترجمة فلاسفة العرب أنفسهم))[103] .

102 - عباس محمود العقاد : أثر العرب فى الحضارة الأوربية . القاهرة دار المعارف الط. الساد سة 1968 ص74 .

103 الأدب وفنونه ، ص 71

وهذا الرأى يحتاج الى مناقشة ، فمن حيث الاستقرار أرى أنه لا يعد سببا فى عدم ظهور فن التمثيل عند العرب ، ذلك أنهم قد عرفوا الاستقرار قديما . عرفوه فى حضارة اليمن ، وعرفته مدن مثل مكة والطائف ويثرب ومنى وغيرها فى شبه الجزيرة العربية كما عرفته من بعد بغداد ودمشق فى بلاد الشام، ومع ذلك لم تظهر تباشير هذا الفن .

أما من حيث الدين الاسلامى الذى يرى البعض أنه وقف حائلا دون التأليف المسرحى أو الترجمة فان ذلك غير صحيح أيضا فى رأيى ، ذلك أن الاسلام قد سمح للمترجمين أن يترجموا كثيرا من الآثار التى انتجها الوثنيون مثل ((كليلة ودمنة)) و((الشاهنامة)) ... وغيرهما . وحتى لوكنا نوافق هذه النظرة فلماذا لم يظهر التأليف المسرحى فى العصر الجاهلى مثلا حيث الديانات الوثنية من جهة وحيث الشعر الناضج والشعراء الفحول من جهة أخرى .[104]

ومن هنا لم يبق لنا الا أن نقول ما قاله مندور فى سياق آخر حيث يرى أنه من ((الدراسة المقارنة للشعر العربى القديم وغيره من أشعار الأمم الأخرى يظهر بوضوح أن الشعر العربى يتميز بخاصتين كبيرتين هما : النغمة الخطابية والوصف الحسى وذلك بحكم البيئة ونوع الحياة . ومن البين أن هاتين الخاصتين لا تنتجان شعر الدراما الذى يقوم على الحوار المختلف النغمات لا على الخطابة الرنانة ، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف

---

104 - انظر: عز الدين اسماعيل قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر ص 43 وكذلك : مقدمة ((أوديب)) لتوفيق الحكيم ، ص 20 .

والأحداث لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة ولا يلعب فيه الخيال الا في التماس الأشباه والنظائر ومد الملاقات بين عوالم الحس المختلفة عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات والمجازات)) [105].

ومع ذلك نلاحظ أن هذا الرأي في الواقع ما هو الا صورة أخرى من رأي رينان ، ذلك أنه يحكم بقصر الخيال عند العرب وسطحيته، بالرغم من أن العرب قد عرفوا الخيال القصصي الخصب الذي نجده واضحا في القصص الشعبي الكثير ، وكذلك في ((رسالة الغفران)) لأبي العلاء المعري . وغير ذلك من الصور القصصية الأخرى .

ومهما يكن فمندور يقرر أن الشعر العربي القديم لم يعرف فن الملاحم كما لم يعرف شعر الدراما ، فهو قد ولد وظل شعرا غنائيا بعيدا عن الموضوعية الخالصة للفن في ذاته . واذا كان العرب قد عرفوا في العصور الوسطى فنونا شعبية تشبه الى حد ما فن المسرح مثل ((القراقوز [106]، وخيال الظل)) ، فان ذلك قد اقتصر على الأدب الشعبي ولم يمتد منه الى الأدب الفني الفصيح .

وهكذا استمر العرب دون معرفة لفن التمثيل الى غاية سنة 1848 حين ظهرت أول مسرحية عربية ببيروت بفضل رائد المسرح العربي مارون نقاش ((1817 - 1855)) الذي أعجب بهذا الفن اثناء اقامته بأوربا ، فنقله الينا في ثلاث مسرحيات شعرية هي ((البخيل ،

---

105 - المسرح ، ص 14

106 - قراقوز : كلمة تركية معناها ((ذو العيون السود)) اشارة الى الغجر الذين يقومون بعروض مسرح الظل .

وأبي الحسن المغفل ، والسليط الحسود)) . وقد جمعت هذه المسرحيات الثلاث في كتاب نشر بعد وفاته باسم ((أرزة لبنان)) .

ومن لبنان انتقل فن التمثيل الى سوريا حيث نبغ فيه أحمد أبو خليل القباني الذى قدم عدة مسرحيات من تأليفه وتلحينه واخراجه .

ويرى مندور أن القباني قد ((خطا خطوة كبيرة بهذا الفن نحو الأمام بفضل اتقانه للموسيقى والغناء دعامتي ذلك الفن عندئذ ، فضلا عن أنه كان يحسن نظم الأزجال والأشعار ويجيد ربط الحوادث في حبكة قصصية محكمة)) .[107]

وسرعان ما انتقل الفن التمثيلي الى مصر حيث وجد المناخ الملائم فازدهر فيها بفضل مجموعة من الشعراء والأدباء ، منهم يعقوب صنوع المعروف بأبي نظارة (1839 - 1912) .

ومهما يكن فان مندورا يرى أنه بالرغم من ظهور فن المسرح في العالم العربي منذ سنة 1848 فانه ((لم يستطع أن يخلق أدبا تمثيليا على نحو ما نشاهد في الآداب الغربية الا ابتداء من الربع الثاني من هذا القرن)) اذ نجد طائفة من الشعراء المسرحيين الذين لم يزل أثرهم ملموسا الى يومنا هذا . وأول هؤلاء الشعراء أمير الشعر العربي أحمد شوقي (1868 - 1932)[108] الذى خلف

---

107 - المسرح النثرى ، القاهرة دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة (د ت) ص 12

108 - انظر: محمد مندور وآخرون . أعلام الشعر العربي الحديث، ص 35 .

لنا مجموعة من المسرحيات الشعرية .

ويرى مندور أنه ((اذا كان مسرح شوقي يقوم في هيكله الفني العام على النمط الفرنسي ، من حيث انه يتناول في كل مسرحية موضوعا يعرضه بواسطة شخصيات تتحرك وتتحاور على خشبة المسرح ، ويتطور الموضوع الى أن يصل الى أزمة ثم ينتهي بحل تلك الأزمة على نحو ما ، فان الروح التي يتناول بها الأديب هذا الموضوع وأنوار الأفكار والأحاسيس والاتجاهات الأخلاقية ، فضلا عن أسلوب العلاج ووسائله العقلية والجمالية ، قد كانت بحكم الضرورة والتراث الموروث والتركيبات النفسية شرقية عربية [109])) ، أي أنه يجمع بين التيارين الشرقي والغربي .

وقد كانت باريس في تلك الفترة ملتقى لجميع ((الحركات والمذاهب الأدبية والفنية المختلفة . فكانت هناك الواقعية والرمزية وبقايا الرومانسية وطلائع الفرويدية والى جوارها كانت الكلاسيكية لا تزال حية)) [110]، ومن هنا نجد شوقي لم يتأثر بكاتب واحد ولا بمذهب بعينه ((بل جمع بين عدة اتجاهات غربية ، وأضاف اليها اتجاهات أخرى شرقية عربية ، وهو يميل بعقليته الشرقية وتراثه الثقافي داخل المذهب الواحد الى أديب دون آخر فنراه مثلا يتأثر بالكلاسيكية الفرنسية ولكنه يميل الى ناحية كورني أكثر من ميله الى ناحية راسين . ونراه يود أن يتخذ من المسرح ((مدرسة لعزة النفس والاباء ونبل الأخلاق)) على نحو ما فعل كورني . واذا كان قد تحدث عن الغرام والجنون به فانه لم يصوره قط

---

109 - مسرحيات شوقي ، القاهرة دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة الط . الرابعة 1970 ص 14

110 - المسرح ، ص 71

على نحو ما فعل راسين بل أخضعه في الغالب لمبادئ الأخلاق وسيطرة التقاليد بما فيها من عادات مرعية ومشاعر وطنية أو قبلية))[111] .
ويحدد مندور أوجه تأثر شوقي بالكلاسيكية في النقاط التالية :

1 - اختيار موضوعات مأسيه من التاريخ ((سواء أكان هذا التاريخ حقيقيا أم أسطوريا وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون. واذا كان هؤلاء قد استقوا موضوعاتهم من تاريخ الاغريق والرومان القدماء ، فأن شوقي قد استقاها من تاريخ مصر وتاريخ العرب فالاتجاه واحد اذ عاد كل الى أصوله التاريخية))[112] . غير أننا نجد مندورا يرى أن شوقي قد ((اختار - بالرغم من النزعة الوطنية المسيطرة على روحه الأدبية - لمآسيه فترات ضعف وانحلال وهزيمة في تاريخ مصر أو تاريخ العرب ((فمصرع كليوباترة)) تصور فترة انتهاء استقلال مصر ووقوعها تحت سيطرة الرومان و ((قمبيز)) تصور سقوطها في يد الفرس . و ((علي بك الكبير)) تصور الانحلال الأخلا وتأجج الشهوات بين المماليك خلال الحكم العثماني الفاسد . و ((أميرة الأندلس)) تصور انهيار حكم الطوائف في اسبانيا . وأما ((مجنون ليلى)) ((وعنترة)) فقد اختارهما الشاعر لشهرتهما الشعبية ولجريان حوادثهما حول شاعرين كبيرين يلائمان مزاجه كشاعر غنائي))[113] . وهذا ما جعل النقاد يتساءلون عن سبب اختيار شوقي لهذه الفترات الانحلالية التي سبق أن اختار مثلها

---

111 - مسرحيات شوقي ، ص 19 .

112 - المصدر السابق ، ص 20

113 - المصدر السابق ، ص 33 .

((جورجي زيدان)) في رواياته التاريخية . ويذهب العقاد في نقده لقمبيز - التي كتبها أحمد شوقي سنة 1931 - الى أبعد من ذلك فيتهم شوقي ((بأنه قد اغتاب الشعوب)) وأنه لم يستخدم الحقائق التاريخية الثابتة التي لا تتنافى مع هدفه الوطني .

أما مندور فيرى أن شوقي في هذه المسرحية قد آثر الأسطورة على التاريخ الحقيقي فهو لم يرجع الى التاريخ الذي يفسر غزو الفرس لمصر لأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية ((بل آثر أن يستخدم لفنه المسرحي أسطورة رواها المؤرخ اليوناني " هيرودوت" ونقلها عن بعض المؤرخين المحدثين . وهي تلك الأسطورة التي تزعم أن " قمبيز" غزا مصر لأنه طلب الى فرعونها "أمازيس" أن يزوجه من ابنته . . . ولكن "أمازيس" غشه . . فبدلا من أن يزوجه من ابنته "نفريت" زوجه "نيتيتاس" ابنة "أبرياس" الفرعون الذي قتله "أمازيس" واستولى على عرشه ، ثم اكتشف قمبيز هذا الغش فثارت ثائرته ، وانتقم من فرعون بغزو مصر وسفك دماء أهلها ، ونهب خيراتها وتدميرها بددها ، وقتل عجل "أبيس" اله المصريين القدماء . . . وان تكن نوبات جنون هذا الطاغية السفاح قد أطاحت بما بقي في رأسه من عقل ، فقتل أيضا أخاه وأخته في ساعة جنونية ، بل ولقي حتفه)) . (114)

2- اختيار شوقي للشعر كأداة للتعبير في مسرحياته ((على نحو ما فعل الكلاسيكيون)) . ونلاحظ أن مندورا يتعجب من استخدام شوقي النثر في احدى مسرحياته ، وهي مسرحية ((أميرة الأندلس)) التي تدور حوادثها حول الشاعر المعتمد بن عباد الاندلسي آخر ملوك الطوائف في أشبيلية ، والتي استقى حوادثها من كتاب المقري ((نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب)) . ونحن أيضا لا يسعنا الا أن نستغرب ذلك مع مندور ، خاصة وأن جو المسرحية وبطلها الشاعر المعتمد بن عباد يساعدان على كتابتها شعرا .

114- النقد والنقاد المعاصرون . ص 123 وما بعدها .

3 - ((من المعلوم أن الكلاسيكية تقسم الأدب المسرحي الى تراجيديا وكوميديا، أي مأساة وملهاة. وتختص المأساة بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال، على نحو ما كانت تفعل المسرحيات الاغريقية القديمة في تصوير الآلهة وأنصاف الآلهة فضلا عن الملوك والأبطال. بينما تختص الكوميديا بتصوير حياة الشعب، بل ودهمائه، وكذلك فعل شوقي فمآسيه كلها تدور حول الملوك والأمراء والأبطال.. بينما تنصرف الكوميديا الى تصوير حياة عامة الشعب))[115]. وذلك بالرغم من تطور فن المسرح آنئذ خاصة فن التراجيديا. ويعلل مندور لذلك بحياة شوقي التي قضى معظمها شاعرا للملوك والأمراء كما أصبح أمير الشعراء.

4- ((من المقرر في المسرح الكلاسيكي أن تبنى المسرحية في أساسها على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة، ومن البين أن شوقي قد بنى مآسيه في جملتها على هذا الصراع، وان ظل أحيانا سطحيا وجلا لا يتعمق أغوار النفس البشرية، ولا يشق الحجب عن خفايا العقل الباطن وعمل الغرائز وشهوات النفس ونزواتها الدفينة))[116]. والصراع في المسرحية ينقسم الى قسمين: صراع خارجي وصراع داخلي. فالصراع الخارجي هو الصراع الذي يجري بين بطل المسرحية وقوة خارجة عن ذاته. كما هو الحال في التراجيديا القديمة حيث نجد الصراع فيها بين بطلها وبين القدر في أغلب الأحيان، على نحو ما نرى في مأساة "أوديب ملكا" لسوفوكليس، أو بين بطل المسرحية والآلهة نفسها على نحو ما يجري بين "برومثيوس" بطل البشر وصانع الحضارة، وبين الاله المتغطرس "زيوس" وذلك في مسرحية ((برومثيوس موثقا)) للشاعر التراجيدي "ايسخيلوس".

أما الصراع الداخلي فيعود ظهوره الى القرن السابع عشر كما يرى مندور حين غيّر الكلاسيكيون ((محركات السلوك لعدم ايمانهم بالقدر

115- مسرحيات شوقي . ص 22 .

116- المصدر السابق . ص 24 .

كقوة غيبية مسيطرة وأرجعوا تلك المحركات الى الدوافع النفسية واتخذوا لهم هدفا أساسيا الكشف عن العناصر النفسية التي تتحكم في السلوك، وكان من الطبيعي أن ينقلوا الصراع من الخارج الى الداخل، أي الى داخل نفس البطل))[117]. وهذا ما نراه في مسرحية " السيد " للشاعر الفرنسي كورني حيث يجري الصراع ((في نفس بطلة هذه المسرحية بين الحب والواجب عندما اشتبك السيد خطيبها المحبوب مع أبيها في معركة قتله فيها فتمزق قلب الفتاة بين حبها لخطيبها وواجبها نحو أبيها، وأصبح هذا الصراع الداخلي هو المحرك الأساسي لأحداث المأساة كلها))[118] وهذا ما نجده أيضا في مسرحيات شوقي، فالصراع مثلا في ((مصرع كليوباترا)) يجري بين حبها ومجدها السياسي، وفي ((مجنون ليلى)) بين غرامه و تقاليد قومه، أما في ((عنترة)) فيجري الصراع بين القيمة الشخصية للفرد و تقاليد المجتمع، وان كنا نلاحظ على هذا ((الصراع الذي أجراه شوقي بين المشاعر الانسانية والاخلاق الاجتماعية))أننا ((لا نجده في مسرحياته صراعا عنيفا بل انتصارات سهلة يسيرة لمبادئ تلك الأخلاق على المشاعر الانسانية، فنحن لا نلمح في مجنون ليلى آثارا قوية لذلك الصراع، ولا تمزقا داخليا عنيفا يهز مشاعرنا، وعلى العكس من ذلك يمر هذا الصراع مرورا هينا، فوالد ليلى يفوض لها الأمر ويترك لها الخيار، فتفضل في يسر وسهولة ورد الثقفي على قيس دون أن نحس بأن هذا التفضيل قد كلفها عسيرا أو أثار في نفسها شجونا))[119] فهو لم يستعمل ((المونولوج)) للتعبير عن ذلك .

ونلاحظ أن الصراع قد تطور في الدراما الحديثة حيث أصبح يجري بين الانسان والمجتمع أو بين طبقة اجتماعية وأخرى فهو صراع خارجي لكنه يغلب عليه الطابع الاجتماعي .

---

117 - الأدب وفنونه ، ص 113 .

118 - الأدب وفنونه ، ص 114 .

119 - مسرحيات شوقي ، ص 48 .

ويلاحظ مندور أن شوقى وان كان قد تأثر بالكلاسيكية فى مسرحياته كما رأينا فانه لم يتقيد بكثير من أصولها الأساسية التى نذكر منها :

1 - عدم تقيده بالوحدات الثلاث ((أى وحدة الموضوع والزمان والمكان بمعنى الا تحتوى المسرحية الا على موضوع واحد ، وأن تجرى أحداثها جميعا فى مكان واحد وفى زمن لا يتجاوز أربعا وعشرين ساعة ، وبمراجعة مسرحيات شوقى نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات، ففى مصرع كليوباتره حب آخر بين هيلانه وصيفتها و حابى أحد أتباعهما ، وفى على بك الكبير نجد الى جوار غدر محمد بك أبى الذهب بسيده، قصة ولع مراد بك بآمال ، ثم اكتشافه أخوته لها . . . وأما عن وحدتى الزمان والمكان فمن البين أن شوقى لم يخضع لهما . ففى مسرحية واحدة كعلى بك الكبير تنتقل مشاهد الرواية من القاهرة الى عكا الى الصالحية . ومن البين أن مثل هذا الانتقال لا يمكن أن يتم فى أربع وعشرين ساعة)) (120) .

غير أن مندورا يرى أنه ((لا ضير فى خروج شوقى على هاتين الوحدتين اللتين نسبهما الكلاسيكيون الى أرسطو تعسفا وبهتانا ، وانما يضير المؤلف المسرحى تفكك مسرحياته بانعدام وحدة الموضوع وتوثق الارتباط بين أحداثه المختلفة اذا تعددت تلك الأحداث)) (121).

و نشير الى أن الرومانسيين قد هاجموا الكلاسيكيين ومبادئهم الجامدة ، خاصة مبدأ الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع ((أى عدم جواز تخلل التراجيديا أية مشاهد كوميدية حتى لا تخلخل الفكاهة الانفعالات العاطفية)) .

2 - عدم تقيده بالخاتمة المحزنة للتراجيديا . فمن المعروف ((أن تنتهى التراجيديا بخاتمة محزنة . كما تنتهى الكوميديا بخاتمة مضحكة أو سارة على الأقل .

---

120 - مسرحيات شوقى ، ص 25 .

121 - المصدر السابق ، ص 26 .

ومع ذلك لم يأخذ شوقي بهذه القاعدة السامة على نحو مطرد فاذا كانت كليوباترة تنتهي بعدة انتحارات، كما تنتهي مجنون ليلى بموت البطلين قيس وليلى، فان عنترة تنتهي بزواجه من عبلة بل وزواج صخر من ناحية أيضا)).(122)

ويرى مندور أنه مما يؤخذ على شوقي ((بلبلة احساس القارئ أو المشاهد، بمحاولته دائما تخفيف قوة الانفعالات التي تنتهي بها مآسيه، ولا نستطيع أن ندرك حكمة لهذا الاتجاه الذي اتخذه، ففي مصرع كليوباتره مثلا كان من المفهوم ومن دواعي الأدب المسرحي القوي أن تنتهي تلك المأساة العاتية بانتحار البطلين ولكن شوقي يأبى الا أن يصحب تلك الخاتمة المؤثرة بخاتمة أخرى هي زواج هيلانة من حابي وانطلاقهما الى طيبة ليعيشا سعيدين في الضيعة التي أوصت بها لهما الملكة المنتحرة)).(123)

الى جانب هذا فشوقي لم يجار الكلاسيكيين في فصل الفن التمثيلي عن غيره من الفنون الأخرى كالموسيقى والغناء. ويرى مندور ((أن بعض مسرحيات شوقي مثل مصرع كليوباتره ومجنون ليلى وعنترة لو أنها لحنت كاملة ومثلت كأوبرا لنجحت أكبر النجاح)).(124) وذلك لطغيان النزعة الغنائية على هذه المسرحيات حيث نجد الحوار في بعض المواقف ينقلب الى مجموعة من القصائد ينشد كلا منها أحد الممثلين، الشئ الذي يبعده عن طبيعة الحوار المسرحي الذي يجب أن يتسم بالموضوعية وبالحركة الدرامية.

ومع كل ذلك يبقى شوقي رائد المسرح الشعري خاصة والأدب التمثيلي عامة. اذ يرى مندور ((أنه من المؤكد أننا لم نبدأ الاحساس بوجود أدب تمثيلي الا منذ أن كتب أحمد شوقي مسرحياته الخالدة))(125) بالرغم من الظروف التاريخية التي

---

122 - مسرحيات شوقي، ص 26.

123 - المصدر السابق، ص 27.

124 - المصدر السابق، ص 30.

125 - المسرح النثري، ص 8.

كتبت فيهــا .

وحتى تكتمل نظرة مندور للشعر المسرحي الذى يكمل قوالب التجربـــة الشعرية عنده يجدر بنا أن نتعرض لآرائه النقدية التى خص بها التجارب التى ظهرت بعد شوقى والمتمثلة فى مسرحيات عزيز أباظة وعبد الرحمن الشرقاوى .

مسرحيات عزيز أباظة :

يعتبر عزيز أباظة من الشعراء الذين أثروا الأدب العربى بمسرحياتهم الشعرية فقد خلف لنا مجموعة هامة منها : العباسة (1947) والناصر (1949) وشجرة الدر (1951) وغروب الأندلس (1952) وشهريار (1954) وأوراق الخريف (1957) وغيرها .

وقد سار فى مسرحياته هذه على النهج الذى اتبعه أحمد شوقى قبلـه حيث نجده قد أخذ عنه كثيرا من سمات شعره وطريقته فى التعبير والتأليف واختيار الموضوعات وحتى فى نوع الشخصيات وطريقة الحوار والتنقل بين الأمكنة والأزمنة المختلفة الى جانب استعماله للصياغة الشعرية العربية القديمة من التزام القافية والأوزان .

ويرى مندور أنه قد استقى موضوعات مسرحياته من نفس العناصر التى استقى منها أحمد شوقى أى من تاريخ مصر أو تاريخ العرب الحقيقى أو الأسطورى الى جانب الحياة المعاصرة كما هو الحال فى مسرحيته ((أوراق الخريف)) التى ظهرت فى أواخر عام 1957 .

فمن المسرحيات التى استقاها من التاريخ العربى مسرحية ((قيس ولبنى)) 1943 حيث اعتمد فى تأليفها على الأحداث التى سجلها أبو الفرج الأصفهانى فى كتابه ((الأغانى)) واكتفى بتلك الأحداث فلم يجر أى تغيير على حوادثها

أو وقائعها الأسطورية بالرغم من التشكيك الذى أثاره كثير من الدارسين . الى جانب موضوعها الذى يسمح بالتغيير والاعتماد عن الروايات السخيفة كاستعانة قيس بعبد الله بن عتيق على تطليق لبنى من زوجها لتعود اليه . فتلك سخافة لا يمكن تصديقها ولا أن تجرى فى بيئة الحجاز المسلمة . ومع ذلك فمندور يرى أنه ((لا يمكن أن نطالب الشاعر عزيز أباظة، بأن يتخيل أحداثا ومواقف يضيفها الى أحداث الأسطورة المتوارثة، ان كان قد وجد فى تلك الأحداث المروية ما يغنيه عن التخيل والاضافة))(126) خاصة وأن مندورا يرى أن قصة ((قيس ولبنى)) تمتاز عن قصة ((مجنون ليلى)) التى سبق أن تناولها أحمد شوقى بكونها ((تستند على حقائق نفسية وتاريخية لاشك فى صدقها أوعلى الأقل فى مشاكلتها لواقع الحياة العربية من جهة والانسانية من جهة أخرى))(127).

والمسرحية تصور تصارع قيس ولبنى ضد مكائد أم قيس وأبيه وأوضاع المجتمع القبلى حيث تحكى الأسطورة أن قيسا قد مر ذات يوم بخيام بنى كعب وطلب منها ماء فحملته اليه لبنى التى بهرته بجمالها فأحبها وتغنى بها . وطلب من أبيه أن يخطبها له فرفض ونصحه بالزواج من احدى بنات عمه . فلجأ قيس بن ذريح الى أخيه فى الرضاعة الحسين بن على ليشفع له عند والد لبنى . فتدخل الحسين لكن والد لبنى اعتذر عن ذلك بعدم حضور والد قيس وموافقته على زواجه . فعاد رسول الحسين الى والد قيس وأجبره على الرحيل معه ليطلب لبنى زوجة لابنه قيس . وتم الزواج لكن لبنى لم تنجب ولدا تؤول اليه ثروة ذريح فاستغلت الأم هذا الموقف لتنتقم من زوجة ابنها التى سلبتها حبه ، فراحت تقنع زوجها بتزويج ابنها من امرأة أخرى حتى ينجب وريثا أو يتسرى باحدى الاماء على الأقل لعله ينجب ولدا ويرفض قيس هذا الاقتراح ويضعه والده أمام الاختيار

---

126 - محمد مندور : مسرحيات عزيز أباظة ، القاهرة ، المطبعة الكمالية ، 1958 ، ص 16 .

127 - المصدر السابق ، ص 17 .

بين والديه و بين لبنى فيرفض قيس ذلك . لكن والده يغادر الدار ليعيش في العراء . و أمام هذا الاختيار الصعب تضعف عزيمة الابن فيرضخ لحكم القضاء و يطلق لبنى فتتزوج بعد سماعها بزواج قيس من لبنى الفزارية . لكن قيسا يعود مرة أخرى الى حبه و يحاول استرجاع لبنى لكنه يفشل ويضرب عن الحب.

و عزيز أباظة كما يرى مندور لم يبن مسرحيته هذه بناء دراميا سليما فيجعل تطور الأحداث و تغير المواقف في شكل تسلسلي مقنع ، فنحن نجده في الفصل الأول من المسرحية يجعل والد لبنى يرفض أول الأمر محاولة عبد الله بن عتيق في تزويج ابنته لقيس لكننا نجده ((ينقلب فجأة و في نفس المجلس من الرفض الى القبول دون أن يستشير أحدا من ذويه أو يستجد جديدا))(128) وقد كان في امكانه ان يتجنب هذا الموقف المصطنع فيجعل المشهد يتكرر مرتين كما تروي الأسطورة في الأولى يجري الحوار دون حضور والد قيس وفي الثانية بحضوره . أو يجري تعديلا في الحوار يجعلنا نتصور أن هذا اللقاء هو الثاني من نوعه وبذلك يكون تردد والد لبنى في بداية الأمر و قبوله في الأخير معقولا .ونفس المأخذ يسجله مندور على نهاية الفصل حيث نجده قد أنهى هذا الفصل ((بمشهد دخيل مفتعل يعتبر حشوا فاسدا و غير معقول و لا مشاكل لحياة العرب بل و لا لحياة الانسانية المنظمة كحياة المسلمين على أي وجه))(129) و يتمثل هذا الحدث في انسحاب أهل لبنى وقيس جميعا ليتركوا العروسين في خلوة مع بعضهما يتبادلان القصائد الغرامية .

ويرى مندور أن بعض أبيات هذا الحوار مستمدة من قصيدة سبق أن نشرها عزيز أباظة في ديوانه ((أنات حائرة)) مما جعلها تتسم بالغنائية والتعبير عن ذاتية الشاعر ،لابتعادها عن الموضوعية التي يختص بها الأدب التمثيلي ، فالمؤلف

---

128 - مسرحيات عزيز أباظة ، ص 20 .

129 - المصدر السابق ، ص 21 .

المسرحي يجب أن يبتعد ((بقدر ما استطاع عن نفسه وان يكتفي باستنطاق لسان حال شخصياته المسرحية دون أن يتدخل فيما تنطق به مما تمليه الظروف التي يحيطها بها ، والا خرج المسرح عن طبيعته وأصبح شيئا آخر قد يكون شعرا غنائيا كما في هذا المشهد)) .(129)

ولعلنا نوافق مندور في تحليله لهذه الظاهرة حيث يرى ((أن المؤلف قد كتب هذه المسرحية وهو لا يزال غارقا في ذكرى زوجته الفقيدة))(130) ، وبذلك نجده في كثير من المواضع ((ينسى أنه يكتب مسرحية ويجري حوارا على ألسنة غيره)) .(130) على نحو ما نراه في حديث قيس عن لبنى التي طلقها في ختام الفصل الثالث فنحس كأنه ينعيها :

أين قيس الذي .. تدعـــــونه قد زالت الليالي بقيـــــس
كنت في نا عم من الدهر أمشي وعلى مونق من العيش أمسي
بين وشي الهوى وفي حلل الرقة ولبنى روحي وراحي وأنسي
أين روضي الذي ، سقيت بدمعي أين ظلي الذي مددت وغرسي
أين عش قضيت فيه ولبنـــى سنوات مرت كليلة عــرس
زال عنه هزاره وجفــــاه فتــداعى ما بين يوم وأمــس
يا أخي أشجع الكريم ويا عامر قد طمت الرزيئة كـأسي
عللاني بالموت يعصف بالمشبوب من لوعتي ويحسم يأسي
ذلك العالم الفسيح المدوي عاد في ناظري مــوحش رمس(131)

وكما سبق أن قلنا فالمؤلف قد اتبع أحمد شوقي في كثير من المناحي ((حتى في تضمين مسرحيته بعض الأبيات والمقطوعات التي قالها بطل قصته أو نسبها الرواة اليه)) .(132) من ذلك قوله على لسان قيس:

يقولون لبنى فتنة كنت قبلها بخير فلا تندم عليها وطلق

130- مسرحيات عزيز أباظة ، ص 24 .
131- المصدر السابق ، ص 25 .
132- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

فطلا وعت أعدائي وعاصيت ناسلي   وأقررت عين الشامت المتملق
وددت وبيت الله أني عصيتهم   وحملت في رضوانها كل موثق (133)

والتضمين كما يرى مندور ليس عيبا في ذاته وانما يعتبر جزءا أساما من عملية الخلق الفني . فهو دليل على أسلوب الذاكرة الذي هو من خصائص المقلدين . بينما الأصالة تتطلب من المؤلف أن يعتمد على أسلوبه الخاص . الا اذا كان الغرض من التضمين ذاته أو لحكمة خاصة.

ويلاحظ مندور أن المؤلف قد اعتمد في كثير من المواقف على المصادفة التي ((لا تلتئم مع البناء المسرحي الذي يجب أن يقوم بعضه على بعض في تسلسل محكم يسميه بعض النقاد "الجسر المسرحي")) (134). كما أنه لم يستغل في كثير من المواضع الصراع النفسي بل نجده قد أهمل الصراع الهام الذي جرى في نفس قيس بين حبه لزوجته وبره بوالديه فلم يشر اليه الا اشارة خاطفة في الفصل الثالث.

ومع ذلك فعزيز أباظة كما يرى مندور يملك طاقة شعرية ساعدته في مواصلة التأليف المسرحي الشعري ، حيث أصدر سنة 1947 المسرحية الثانية "العباسة" وهي مستقاة أيضا من التاريخ العربي ، وكان قد سبقه اليها كتاب آخرون مثل جورجي زيدان .

ويلاحظ مندور على هذه المسرحية أن عزيز أباظة ((استطاع أن يبني مسرحيته بناء سليما متطورا خيرا بكثير من بنائه لمسرحيته الأولى "قيس ولبنى" كما استطاع أن يكتب بفضل وفرة تلك الأحداث وتتابعها حوارا دراميا أي حركيا يفضل بكثير من الناحية الفنية عن الحوار الغنائي الذي لاحظنا أنه يقوم أحيانا على عدة قصائد غنائية متلاحقة في مسرحيته الأولى "قيس

133- مسرحيات عزيز أباظة . ص 26 .
134- المصدر السابق . ص 20 .

ولبنى ")) . [135] ولا يعنى هذا أن عزيز أباظة قد تخلص من المآخذ التى ظهرت فى مسرحيته الأولى بل ان البعض منها لا يزال واضحا فى هذه المسرحية كالمشاهد الغنائية والتضمين واستعمال الألفاظ الغريبة التى تعوق الفهم السريع والمتابعة المتصلة .

وبالرغم من ذلك فاننا نحس بتقدم المؤلف تقدما واضحا فى كثير من العناصر الدرامية . هذا التقدم الذى تواصل ظهوره فى المسرحيات التى ظهرت بعد ذلك . فنجده فى المسرحية الثالثة " الناصر " التى ظهرت سنة 1949 قد تخلص فيها من التضمين والذاتية لكنه بقي مستمرا ((على المغالطة والولوع بالبذخ اللغوى الذى لا يحتمله الفن المسرحى باعتباره موجها الى الجماهير التى يجب أن تتابع الحوار فى يسر وسهولة ، ولا تصدها صعوبته اللغوية عن متابعة الأحداث والانفعال بها . فضلا عما فى المغالطة من تكلف واضح يزيد المسرحية بعدا عن مشاكلة الواقع)) . [136]

واذا كان المؤلف قد التجأ الى التاريخ كما فعل شوقى فى اختيار موضوعات مسرحياته . فان مندور يعلل ذلك بقوله : ((أكبر الظن انه عاد الى التاريخ لأن أحداثه تعفى الشاعر من ذلك المجهود الضخم الذى لابد أن يبذل له خياله فى بناء هيكل المسرحية يتخيلها أو يجمع أجزاءها من حياتنا المعاصرة وذلك بدليل ما نلاحظه عند الشاعرين من أن كلا منهما لم يحاول أن يكتب مسرحية عصرية الا بعد أن كتب عدة مسرحيات تاريخية . ظنا أنه قد اكتسب بفضلها من الخبرة بهذا الفن الشاق والمران عليه ما يمكنه أن يعتمد على نفسه لا على التاريخ فى بناء هيكل المسرحية)) . [137] ومن هنا فهو ينفى تأثره بالكلاسيكية الغربية التى ترى فى العودة الى التاريخ الواقعى أو الأسطورى وسيلة تقرب الأحداث من ((التصديق والمعقولية و مشاكلة الواقع)) . [138]

---

135 - مسرحيات عزيز أباظة ، ص 40 .

136 - مسرحيات عزيز أباظة ، ص 50 .

137 - المصدر السابق ، ص 52 .

ومندور لا ينكر على الأديب حق العودة الى التاريخ أو الاستعانة به في اختيار الأحداث وانما يطلب من الأديب أن يفرق بين التاريخ والأدب فالتاريخ ((هو البحث عن الخاص و كشفه. و أما الأدب فهو البحث عن العام المشترك بين البشر والذى يقوم بحقيقة انسانية عامة يمكن أن توجد في كل عصر وفي كل بيئة)).[139] أى أن المؤرخ اذا تعرض مثلا للطاغية الروماني نيرون فانه يقتصر على تصوير الحياة الخاصة بهذا الظالم في الزمان والمكان المعينين أما الأديب فيختلف عنه في كونه مطالبا بربط حياة هذا الظالم بالمجتمع أو البيئة التي يمكن أن تتوفر فيهما الظروف والمناخ الملائم لهذا العنصر الفاسد . ومن هنا فالأديب ((لا يختار موضوعا من التاريخ لذاته بل لأنه يصلح لأن يتخذ وسيلة للكشف عن بعض الحقائق الانسانية العامة أو للتعبير عن بعض المشاكل التي تشغل العصر والبيئة اللتين يعيش فيهما الأديب ،أو على الأقل تشغله هو شخصيا))[139] وهذا ما نجده في مسرحية عزيز أباظة ((غروب الأندلس)) (1952) التي أهداها للأمة المصرية .

والمسرحية تعرض مشكلة الفساد الأخلاقي والسياسي الذى أطاح بدولة العرب في الأندلس و قضى على مسلميها و معالمها الدينية، ومن هنا فهي ليست مأساة من النوع المعتاد أى مأساة بطل أو بطلين أو أبطال يحملون الفصل المسرحي في تطوره و تقدمه ، و يتحملون النتيجة التي تقع عليهم. بل ان مأساة عزيز أباظة ((مأساة أمة ودولة وعقيدة و يحمل الفصل المسرحي فيها أبطال المأساة ولكن النتيجة لا تقع عليهم بحيث يراها الناظرون أو قارئوا الرواية ولكنها تقع على أفراد آخرين غير منظورين ، وعلى الناظر أن يتخيل وجودهم وأن يتخيل المأساة واقعة عليهم، و يحس بالاشفاق والخوف عليهم بناء على هذا التخيل))[140] وهذا الوصف يتفق مع قول مندور عن المسرحية أنها تنطبق تمام الانطباق على حالة مصر

---

139 - مسرحيات عزيز أباظة ، ص 53 .

140 - عبد المحسن عاطف سلام : عن مسرحيات عزيز أباظة، القاهرة منشأة دار المعارف بالأسكندرية 1961 ، ص 329 .

فى آخر عهد الملك فاروق قبل ثورة 1952 حيث كان الفساد والانحلال الخلقى يعمان أرجاء البلاد :

الملك يلهو والحوادث حوله	متظاهرات والخطوب صراع
والقصر تفهق بالغنا قاعاته	ويبيت يروى اسمها ويذاع
والحكم فوضى بمه وقوامه	ذمم تسام رخيصة فتباع
والشعب مكدود القوى متحفز	ان الضعيف يصول حين يراع
الجور مضروب السرادق حوله	والهون والحرمان والاخضاع
الظالمون غذاؤهم من رشحه	وغذاؤه الآلام والأوجاع
قل للملوك أخشوا شعوبكم اذ	غضبوا وهم سغب البطون جياع
النار أوهى منة منهم اذا	اندلعت واعقل منهم الدفاع (14)

فالصورة التى يعرضها علينا عزيز أباظة على لسان عائشة هى نفسها صورة الحكم فى مصر فى الفترة التى أشرنا اليها آنفا .

ويلاحظ مندور أن عزيز أباظة لم يستطع التخلص من الأخطاء الفنية التى وقع فيها فى مسرحياته الأولى ، وحتى فى محاولاته الأخيرة التى اتجه فيها اتجاها معاصرا فلم يرجع فى استقاء حوادثها الى التاريخ بل آثر أن يعالج قضايا من خلال واقع عصره كما هو الحال فى مسرحية ((أوراق الخريف)) حيث نجده يعمد الى ((التعابير المبتذلة البعيدة عن روح الشعر)) (14) ، ويكثر من القصائد الغنائية التى تهدد الحوار المسرحى عن طبيعته .

وننتقل بعد هذا الى كاتب معاصر تعرض له مندور فى دراساته للمسرح الشعرى وهو عبد الرحمن الشرقاوى ومسرحيته ((جميلة)) والمسرحية تصور مأساة الفدائية

---

14 - مسرحيات عزيز أباظة ، ص 64 .

14 - المصدر السابق ، ص 76 .

الجزائرية جميلة بو حيرد التى اعتقلها الاستعمار الفرنسى وهى تقوم بواجبها الوطنى فى السنوات الأولى من ثورة 1954 . فتعرض المسرحية قصة تعذيبها و محاكمتها و صمودها فى المحكمة .

وقد اتبع عبد الرحمن الشرقاوى فى تأليفها أسلوب الشعر الجديد المعروف بالشعر الحر. وساعده ذلك على خلق اللغة الفنية التى تعبر بدقة عن المواقف والأشخاص ، ذلك أن الشعر المقفى يبعد الحوار المسرحى عن طبيعة الحياة وطريقة محاورة الناس . ويرى مندور ((أن شعرنا العربى - لكى يصلح للحوار المسرحى - لم يكن يكفى أن يتحرر من القافية الموحدة ، بل كان لابد له أن يتحرر أيضا من القالب التقليدى للبيت بعدد تفاعيله المحددة ، وذلك لأن البيت من الشعر التقليدى يمتاز من الناحية الموسيقية بشدة وضوح الايقاع فيه وبخاصة أن التفعيلة فى موسيقى الشعر العربى تقوم هى الأخرى على الحركة والسكون أى على عناصر ايقاعية)) (142) فالمؤلف المسرحى يجد نفسه فى الشعر العربى التقليدى أمام عنصرى القافية و الوزن اللذين يجبرانه على اضافة بعض الكلمات التى ربما لا يتطلبها الحوار وانما يلجأ الشاعر اليها ليستقيم بها الوزن أو تتوحد القافية ولكن ((الشعر الجديد عندما يستخدم فى الحوار الدرامى يتخلص الى حد بعيد من الايقاع الواضح الرتيب الذى يوحى بالاصطناع ، وان ظل يحتفظ من الشعر باللحن والتنغيم اللذين يكسبان الحوار رهافة و نفاذا دون أن يلامس فيه طابع الحياة الفعلية . كما أنه من المعلوم أن الشعر الحر لا يتقيد بمعجم شعرى محدد بل يرى أن جميع ألفاظ اللغة و تعابيرها يستطيع الشاعر الموهوب أن يدخلها فى شعره الحر دون أن تبدو نابية او مبتذلة)) (143) وهذا ما نجده فى مسرحية الشرقاوى التى يستخدم فيها ألفاظا و تعبيرات قريبة جدا من لغة النثر المستعملة فى حياتنا الواقعية . فمثلا هذا التعبير الذى جاء على لسان عمار أحد أبطال المسرحية :

---

142 - محمد مندور: فى المسرح المصرى المعاصر، القاهرة دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة . الط . الأولى 1971، ص 138 .

143 - المصدر السابق ، ص 138 .

ان جميلة فى رأى عضو ممتاز نكسبه .

فهذا كلام عادى ((بسيط سهل يعبر عن فكرة واضحة مباشرة)) .[14] ويرى مندور أن الشرقاوى ((يعرف كيف يرتفع بأسلوبه الشعرى الى أرفع مستوى عند ما يتطلب الموقف مثل هذا السمو ، كل ذلك مع الاحتفاظ ببساطة اللفظ ودنوه من الحياة)) .[14] ومن أمثلة ذلك هذا المقطع الذى تردده جميلة فى سجنها :

لم لا تضيج الأرض فى وجه المظالم والمجازر ؟
لم لا يزال الليل يسطع بالنجوم على الجزائر ؟

عاد الربيع فما الذى يرجو الربيع
ما زال زهر الأرض يطفو فوق أمواج الدموع [14]

وبهذا نأتى على خاتمة ((نظرية الشعر)) عند محمد مندور التى اتضح لدينا أساسها الفلسفى ومقوماتها الأساسية ، وتطور تلك المقومات .

---

14 - رجاء النقاش : فى أضواء المسرح . القاهرة : دار المعارف بمصر ، سلسلة اقرأ يونيو 1965 ، ص 146 .

14 - فى المسرح المصرى المعاصر ، ص 138 .

14 - فى أضواء المسرح . ص 147 عن مسرحية ((جميلة)) .

خاتمة

تلك هي فيما أرى نظرية الشعر عند محمد مندور، وهي نظرية أقل ما يقال عنها أنها قد جمعت بين تأثره بالنقد العربي القديم، وتأثره بالثقافة الأوربية، ومذاهبها الأدبية والنقدية .

والواقع أنه من الصعب على باحث مبتدئ مثلي - مهما كانت ثقافته - أن يصل بعمله الى مرحلة الكمال المرجوة، ودرجة الاتقان المطلوبة، ذلك لأنه جهد باحث ناشئ يقدم بين أيدي من رسخت أقدامهم في ميدان الأدب والنقد . وأصبح من السهل عليهم تحديد موقع الخطأ، والكشف عن وجوه النقص التي أعتبر الكشف عنها حرصا منهم على توجيهي ومساعدتي على تجنب تلك العثرات والأخطاء فيما سأكتبه من بحوث أخرى ان شاء الله .

ومهما يكن فان أي باحث يحاول اقناع نفسه والآخرين بما قدمه من جهد، وما بذله من عمل. ومن هنا يمكن أن أسجل في هذه الخاتمة بعض الملاحظات أو النتائج العامة التي استخلصتها مما عرضته في الفصول السابقة، وأوجز ذلك فيمايلي :

أولا : نستنتج مما تقدم أن نظرية الشعر عند مندور قد مرت بمرحلتين أساسيتين تتميز كل منهما بتغليب عناصر على أخرى .

ففي المرحلة الأولى التي تبتدئ بعودته من أوربا وتنتهي تقريبا بانتصار ثورة 23 يوليو 1952 أو بعدها بقليل، نجده يستمد

معظم مفاهيمها من النقد العربي القديم ، خاصة نظريات عبد القاهر الجرجاني الذي يتفق معه في معظم آرائه النقدية ، ومفاهيمه الشعرية واللغوية . ولا ينفي هذا تأثره بالثقافة الأوربية السائدة في تلك الفترة ، خاصة الكلاسيكية والرومانسية منها . وانما الشيء الذي نلاحظه هو طغيان الجانب النقدي العربي الذي تمثل في بحثه الكبير ((النقد المنهجي عند العرب)) .

وتتسم هذه المرحلة بالتركيز على الأدب عامة والشعر خاصة كفن لغوي يهدف الى خلق القيم الجمالية ، والتعبير عن الوجدان الفردي ، أي أن أساسه الفلسفي عنده هي الحاجة الى التعبير عن الوجدان لا غريزة المحاكاة ، وهو ما اتجه اليه الرومانتيكيون . غير أن الشعر عند مندور في كلتا المرحلتين يرتكز أساسا على عملية الخلق الفني فهو ليس تعبيرا تلقائيا كما هو الحال عند مدرسة الديوان بل هو ((طبع ودافع وارادة وصناعة وجهد)) ، كما أنه قد ركز في هذه المرحلة على الصياغة الشعرية تلك الصياغة ((التي كثيرا ما يتركز فيها الخلق الشعري نفسه)) . وبذلك اختلف عمن سبقه من النقاد والمدارس النقدية التي اعتنت بالمعنى وأهملت اللفظ أو العكس .

ولعل هذا ما جعل الشعر عنده لا يدرس الا بعلوم اللغة ومناهجها ولا يستعان في ذلك بالعلوم الأخرى . كما أنه فصل بين الشعر والالتزام بخدمة المجتمع وقضاياه .

أما المرحلة الثانية والتي تتضح أكثر في السنوات الخمس أو الست الأخيرة من حياته ، فقد اتجه فيها الى تأييد الشعر المعر

فى تغيير بناء القصيدة الشعرى والموسيقى ، وتغليب المضمون على الشكل فى بعض الأحيان ، وتوسيع مجال الشعر وصوره ، وتوجيهه نحو القيم الانسانية الجديدة ، وخدمة المجتمع وأهدافه .

وفى هذه المرحلة يغلب تأثره بالثقافة الغربية خاصة الاتجاه الاشتراكى منها وان كان قد بقى محافظا على جوهر الشعر المتمثل فى التعبير عن الوجدان تعبيرا فنيا يرتكز أولا وقبل كل شئ على خلق الصور الفنية الشعرية . وكل ما فعله فى هذه المرحلة هو تحويله للوجدان من الذاتية الفردية الى الجماعية .

ثانيا : أن مندورا قد استطاع أن يلم بجوانب النقص التى وقع فيها نقاد الشعر قبله ، وبذلك اهتم بجميع جوانب الشعر الذاتى والموضوعى بفنونه المختلفة .

واذا كان مندور قد ألم بهذه الجوانب كما رأينا ، فانه أيضا قد وضح الكثير من المفاهيم والأسس الشعرية التى لا تزال يعتورها الغموض عند بعض النقاد المعاصرين كالوحدة العضوية ، والمعجم الشعرى ، الى جانب قضية الموسيقى الشعرية وموقف النقد من الشعر الجديد .

ومهما يكن فان التراث النقدى لمحمد مندور لا يزال فى حاجة الى دراسات كثيرة ومتشعبة ، ولعلنا نشير هنا الى أن الكثير من دراساته النقدية الهامة لا تزال مبعثرة فى عشرات الدوريات المختلفة وهى فى حاجة ماسة الى الجمع والنشر حتى يستفيد منها طلابنا وأدباؤنا . ونخص بالذكر هنا مقالاته

المنشورة في صحيفتي ((الجمهورية)) و ((الشعب)) المصريتين .

وأخيرا فان أملي الوحيد هو أن أكون بهذه الدراسة قد شاركت في وضع لبنة جديدة توضح جهود هذا الناقد العظيم في التنظير الشعري .

المصادر والمراجع

المصادر
المراجع
الدوريات

أ - المصادر

أولا : مؤلفات محمد مندور

1 - ابراهيم المازني : القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة (د . ت)

2 - الأدب وفنونه : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة 1974 .

3 - الأدب ومذاهبه : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة (د . ت)

4 - أعلام الشعر العربي (أحمد شوقي . أحمد زكي أبوشادي بشارة الخوري) : محمد مندور وآخرون بيروت ، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع 1970 .

5 - الثقافة وأجهزتها : القاهرة ، دار المعارف بمصر ، الط . الثانية 1962 .

6 - خليل مطران : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة (د . ت)

7 - الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر (د . ت)

8 - الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثانية) : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر 1978

9 - الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثالثة) : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر (د . ت)

10- فن الشعر : القاهرة ، الهيأة المصرية العامة للكتاب 1974

11- في الأدب والنقد : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة 1973

12- في المسرح المصري المعاصر : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة ، الط . الأولى 1971

13 - في الميزان الجديد : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة 1973 .

14 - قضايا جديدة في أدبنا الحديث : بيروت ، دار الآداب ، الط. الأولى 1958 .

15 - كتابات لم تنشر : القاهرة ، دار الهلال اكتوبر 1965 العدد 175

16 - الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر (د . ت)

17 - محاضرات عن اسماعيل صبري : القاهرة ، مطبعة الرسالة ، عابدين 1956

18 - محاضرات عن ولي الدين يكن : القاهرة ، معهد الدراسات العربية 1956

19 - المسرح : القاهرة ، دار المعارف بمصر . الط . الثانية 1963

20 - مسرح توفيق الحكيم : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الط . الثانية (د . ت)

21 - مسرحيات شوقي : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة الط . الرابعة 1970

22 - المسرح العالمي : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر (د . ت)

23 - مسرحيات عزيز أباظة : القاهرة ، المطبعة الكمالية 1958 .

24 - المسرح النثري : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة (د . ت)

25 - النقد المنهجي عند العرب : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة 1972 .

26 - النقد والنقاد المعاصرون : القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، الفجالة ، (د . ت)

27 - نماذج بشرية : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة
الط . الرابعة (د . ت)

* * *

ثانيا : الكتب التي قام بترجمتها :

1 - تاريخ اعلان حقوق الانسان : ألبير بابيه . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر 1950 .

2 - دفاع عن الأدب : جورج ديهاميل . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر (د . ت)

3 - قصص رومانية : القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة . (د . ت)

4 - مدام بوفاري : جوستاف فلوبير . القاهرة ، دار الهلال . سلسلة روايات الهلال ، أبريل مايو 1977 العدد 340 و 341 .

5 - من الحكيم القديم الى المواطن الحديث : بوبليه ، وآخرون . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الط . الثانية 1958

6 - منهج البحث في الأدب واللغة : لانسون ، وماييه . ملحق بكتابه النقد المنهجي عند العرب .

7 - نزوات مريان والليالي : ألفريد دي موسيه . القاهرة . سلسلة كتب ثقافية 1959 .

* * *

ثالثا : بعض مقالاته المنشورة في الدوريات .

1 - أبحاث النقد المسرحي : مجلة الآداب عدد 57/01 ص 21

2 - الأدب العربي المعاصر بين القومية والعالمية : ((ندوة الآداب))
مجلة الآداب عدد 62/02 ص 9 .

3 - الأدب في المعركة : مجلة الآداب . عدد 12/ 56 ص 10

4 - آراء في الشعر : (ندوة مجلة الفكر التونسية) . عدد 4/ 65
ص 80 .

5 - أنعيش عصرنا أم نفرضه : " الآداب تستفتي " مجلة الآداب بيروت
عدد 8 / 54 ص 17 .

6 - ثورة الأدب وأدب الثورة : " الآداب " عدد 01 / 60 ص 10

7 - حديث مع الدكتور محمد مندور : عبد الرؤوف الخنيسي مجلة " المعرفة"
السورية عدد 36/ 65 ص 234 .

8 - الشعر الجديد في نظر النقد الجديد : " الآداب " عدد 01/ 61
ص 08

9 - شيخ النقاد يتحدث : فؤاد دوراة . مجلة " المجلة " عدد 96/ 64
ص 44

10- شيخ النقاد يتحدث : فؤاد دوراة . مجلة " المجلة " عدد 98/ 65
ص 58

11- قضية الشعر الجديد : ((ندوة الآداب)) عدد 01/ 62 ص 03

12- مذهبي في النقد : " المجلة " عدد 103/ 65 ص 58 .

13- مسرحيات شوقي : " الآداب " عدد 11/ 58 ص 05

14- معركة الأدب بين الشيوخ والشباب : " الآداب " عدد 5/ 57 ص 11

15- هل أدى النقد العربي رسالته : " الآداب تستفتي " . مجلة
الآداب بيروت عدد 4/ 54
ص 14 .

ب - المراجع

أولا : الكتب

1 - ابن جعفر ، قدامة : نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى ، القاهرة ، مكتبة الخانجي 1963 .

2 - ابن خلدون ، عبد الرحمن : مقدمة ابن خلدون . بيروت ، دار العودة ، د . ت .

3 - ابن رشيق ، أبو الحسن القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر الط . الثالثة 1963 (جزآن)

4 - اسماعيل ، عز الدين : الأدب وفنونه . القاهرة ، دار الفكر العربي الط . الرابعة 1968 .

5 - // // : الأسس الجمالية في النقد العربي ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، الط . الثانية 1968 .

6 - // // : قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ، دار الفكر العربي (د . ت)

7 - // // : التفسير النفسي للأدب . القاهرة ، دار المعارف 1963 .

8 - الأشتر ، عبد الكريم : معالم في النقد العربي الحديث . دمشق . الاتحاد الوطني لطلبة سوريا ، الط . الأولى 1974 .

9 - الأمين، عز الدين : نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر. القاهرة، دار المعارف بمصر . الط . الثانية 1970 .

10- التونسي، محمد خليفة : فصول من النقد عند العقاد . القاهرة دار النهاء (د .ت)

11- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان . تحقيق عبد السلام محمد هارون ، بيروت ، دار الكاتب العربي ، الط . الثالثة 1979 الجزء الثالث.

12- الجرجاني ، عبد القاهر: دلائل الاعجاز. تعليق وشرح عبد المنعم خفاجي ، القاهرة ، مكتبة القاهرة، الط . الأولى 1969 .

13- حسين ، طه : تجديد ذكرى أبي العلاء (المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين) بيروت . دار الكاتب اللبناني ، الطبعة الأولى 1974 . المجلد العاشر .

14- // // : حديث الأربعاء : القاهرة ، دار المعارف بمصر الط . الثانية عشرة 1976 (ثلاثة أجزاء) .

15- // // : في الأدب الجاهلي . (المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين) بيروت، دار الكاتب اللبناني ، الط . الأولى 1973 . المجلد الخامس .

16- حسين ، محمد كامل : في الأدب المسرحي ، بيروت ، دار الثقافة 1960 .

17 - الحسيني ، اسحق موسى : النقد الأدبي المعاصر . القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية 1967

18 - الخضراوي ، فخري : رحلة مع النقد الأدبي . القاهرة ، دار الفكر العربي 1977 .

19 - خلف الله ، محمد أحمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده . القاهرة معهد البحوث والدراسات العربية ، الط . الثانية . 1970

20 - داود ، أنس : الأسطورة في الشعر العربي الحديث . القاهرة ، مكتبة عين شمس 1975 .

21 - دياب ، عبد الحي : فصول في النقد الأدبي الحديث . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر 1965

22 - // // : مشاكسات أدبية . تونس ، الشركة التونسية للتوزيع 1976 .

23 - الربيعي ، محمود : في نقد الشعر . القاهرة ، دار المعارف بمصر ، الط . الثالثة 1975

24 - رياض ، هنري : محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي ، بيروت ، دار الثقافة ، الط . الثانية 1962

25 - زبايدية ، محمد الأخضر : أصول النقد المسرحي عند محمد مندور . القاهرة ، كلية الآداب جامعة القاهرة 1977 مخطوطة

26 - ستاروبنسكي ، جان : النقد والأدب . ترجمة الدكتور بدر الدين القاسم ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي 1976 .

27 - سكاكيني ، وداد : نقاط على الحروف (نقد وتعقيب) . تقديم محمد مندور ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، د . ت .

28 - سلام ، عبد المحسن عاطف : عن مسرحيات عزيز أباظة . القاهرة ، منشأة دار المعارف بالاسكندرية 1961 .

29 - سلام محمد زغلول : النقد العربي الحديث . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية د . ت .

30 - سويف ، مصطفى : الأسس النفسية للابداع الفني . القاهرة ، دار المعارف بمصر الط . الثالثة 1970 .

31 - شكري ، عبد الرحمن : ديوان شكري ، جمع وتحقيق نقولا يوسف ، القاهرة ، مطبعة المعارف بالاسكندرية الط . الأولى 1960 .

32 - شكري ، غالي : ماذا أضافوا الى ضمير العصر . القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1967 .

33 - ضيف ، شوقي : في النقد الأدبي . القاهرة ، دار المعارف بمصر ، الط . الثالثة ، د . ت

34 - // // : الشعر والغناء في المدينة ومكة . القاهرة دار المعارف بمصر الط . الثانية 1976 .

35 - طبانة، بدوى : التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى . القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الط . الأولى 1963 .

36 - عامر، عطية : دراسات فى الأدب العربى الحديث. تونس، منشورات دار المغرب العربى 1970 .

37 - عبد العزيز، ملك : ديوان " أغانى الصبا " . القاهرة، دار المعارف بمصر 1959 .

38 - عزيز، خيرى : أدباء على طريق النضال السياسى. القاهرة، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970 .

39 - العسكرى، أبو هلال الحسن بن عبد الله : كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) . تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة، مطبعة عيسى البابى الحلبى 1971 .

40 - عطا، محمد : رأى فى أدبنا المعاصر. القاهرة . مكتبة نهضة مصر بالفجالة. 1958 .

41 - العقاد، عباس محمود : أثر العرب فى الحضارة الأوربية . القاهرة، دار المعارف، الط . السادسة 1968 .

42 - // // : الديوان فى الأدب والنقد . القاهرة، مطبوعات دار الشعب الط . الثالثة . د . ت .

43 - العقاد ، عباس محمود : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى . القاهرة مكتبة نهضة مصر الط . الثالثة 1965 .

44 - // // : مطالعات فى الكتب والحياة . بيروت، دار الكتاب العربى ، الط . الثانية 1386 هـ

45 - عوض ، لويس : الثورة والأدب . القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر 1967 .

46 - عياد ، شكرى : موسيقى الشعر العربى . القاهرة ، دار المعرفة ، الط . الثانية 1978 .

47 - غلاب ، عبد الكريم : سبعة أبواب . تقديم محمد مندور . القاهرة ، دار المعارف بمصر (د . ت) .

48 - فرح ، نادية رؤوف : يوسف ادريس والمسرح المصرى الحديث . القاهرة ، دار المعارف بمصر 1976

49 - المازنى ، ابراهيم عبد القادر : حصاد الهشيم . بيروت ، دار الشروق 1976 .

50 - // // : الديوان فى الأدب والنقد . القاهرة، مطبوعات دار الشعب الط . الثالثة، د . ت .

51 - محمود ، زكى نجيب : قشور ولباب . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية 1957 .

52 - مصايف ، محمد : جماعة الديوان فى النقد . الجزائر ، مطبعة البعث قسنطينة 1974

53 - مطران ، خليل : الديوان . بيروت ، دار الكاتب العربي ، الط . الثالثة 1967 (4 أجزاء)

54 - المقدسي ، أنيس : الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة . بيروت ، دار الكاتب العربي للتأليف والترجمة والنشر 1963 .

55 - نجم ، يوسف (وآخرون): الأدب العربي في أثر الدارسين . بيروت دار العلم للملايين الط . الأولى 1961 .

56 - نعيمة ، مخائيل : الغربال . بيروت ، دار صادر للطباعة والنشر ، الط . السادسة 1960 .

57 - // // : همس الجفون . بيروت . مؤسسة نوفل ، الط . السادسة 1974 .

58 - النقاش ، رجاء : في أضواء المسرح . القاهرة ، دار المعارف بمصر ، يونيو 1965 .

59 - // // : أدباء معاصرون . القاهرة ، دار الهلال ، سلسلة كتاب الهلال عدد 71/241

60 - النويهي ، محمد : ثقافة الناقد الأدبي . القاهرة ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر الط . الثانية 1969 .

61 - هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث . بيروت دار الثقافة ودار العودة 1973

62 - هيكل ، محمد حسين : ثورة الأدب . القاهرة مكتبة النهضة ، الط . الثالثة 1965 .

63 - وهبة ، مجدي : معجم مصطلحات الأدب . بيروت ، مكتبة لبنان 1974 .

ثانيا الدوريات

1 - "الآداب"، بيروت : عدد 1/1961 ص 37 (الدكتور محمد مندور والنقد : فاروق شوشة).

// // : عدد 9/1965 ص 18 (محمد مندورناقدا : د. عبد العزيز الدسوقي) .

// // : عدد 10/1965 ص 06 (أطروحة مندور : مهدي العبيدي).

// // : عدد 12/1965 ص 07 (النقد والواقعية عند مندور: شوقي خميس).

// // : عدد 03/1966 ص 13 (الشعر الجديد والنقد : د. محمد النويهي).

// // : عدد 9/1966 ص 67 (مندور والشعر الحديث: عمر الساريسي).

// // : عدد 05/1967 ص 74 (ذكريات مع بابا مندور : رسالة القاهرة).

2 - "الثقافة العربية"، ليبيا : عدد 1/1976 ص 53 (الخيال الشعري أو أسطول الوحي والالهام : د. حلمي مرزوق).

// // : عدد 11، 12/1977 ص 22 (الصيرورة الشعرية : د. صالح أبو أصبع).

// // : عدد 5/1978 ص 19 (ماهية الشعر : د. عثمان قاسم).

3 - "الجديد"، القاهرة : عدد 8/1972 ص 49 (المنهج النقدي للدكتور مندور : ابراهيم حمادة).

4 - "الشورى"، ليبيا : عدد 4/ 1978 ص 86 (قضية الشكل والمحتوى في النقد العربي : د . عدنان قاسم).

5 - "الطليعة" ، القاهرة : عدد 6/ 1976 ص 155 (مندور وحراسة التقدم : نعمان عاشور).

6 - "العربي" ، الكويت : عدد 174 / 1973 ص 142 (محمد مندور قمة شامخة في النقد : رشيد خشانة).

7 - " الفكر " ، تونس : عدد 9 / 1965 (وفاة مندور) .

8 - " الكاتب " ، القاهرة : عدد 171 / 1975 ص 112 (ذكريات مع الدكتور مندور : عايدة الشرف).

// // : عدد 186 ، 187 ، 188 ، 189 / 1976 (نقد الشعر عند محمد مندور : د. جابر عصفور).

// // : عدد 190 / 1977 ص 56 (وحدة القصيدة بين المحدثين والقدماء : د . أنس داود).

9 - "الكتاب" ، العراق : عدد 3 / 1974 ص 83 (محمد مندور كما عرفته : وحيد بهاء الدين) .

10 - "المجلة" ، القاهرة : عدد 103 / 1965 ص 61 (محمد مندور شيخا للنقاد : فؤاد دوارة).

11 - "المعرفة" ، سوريا : عدد 40 / 1965 ص 175 (وفاة الناقد محمد مندور : التحرير) .

// // : عدد 43 / 1965 ص 40 (دريني ومندور في أدبنا الحديث : وداد سكاكيني) .

// // : عدد 179 / 1977 ص 102 (مندور الانسان والناقد : د . عبد الكريم الأشتر) .

// // : عدد 181 / 1977 ص 179 (مندور والنقد : فاطمة ازميرلي) .

// // : عدد 189/1977 ص 163 (على هامش مندور الانسان والناقد : عبد النبي اصطيف) .

// // : عدد 195/ 1978 ص 134 (الوزن والشعر : عبد الكريم الناعم) .

// // : عدد 201/ 1978 ص 128 (اللغة والتحليل النفسي : د . عدنان بن ذريل) .

// // : عدد 202/ 1978 ص 90 (فرديناند دوسوسور مؤسس علم اللغة الحديث : د . نجيب عزاوي) .

12 - " الموقف الأدبي " : عدد 71/1977 ص 71 (ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب : حمادي حمود) .

13 - " الهلال " ، القاهرة : عدد 6/1968 ص 4 (محمد مندور من الانسانية الى اليسارية : د . رجاء النقاش) .

المحتوى

مدخل

الفصل الأول

التجربة الشعرية

الفصل الثانى

التعبير الشعرى

الفصـــل الثـالـــث

الشعـــر وفنـــونـــه